

A decorative border with symmetrical floral and scrollwork patterns in a dark gray color, framing the central text.

Frida Kahlo - La beauté terrible

Gérard de Cortanze

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

A black and white photograph of Frida Kahlo, showing her from the chest up. She has her signature braided hair and is looking down with a somber expression. Her hands are raised towards her head, and she appears to be holding or adjusting her hair. The lighting is dramatic, with strong shadows.

Gérard
de Cortanze

FRIDA KAHLO

La beauté terrible

Albin Michel 



Gérard
de Cortanze

FRIDA KAHLO

La beauté terrible

Albin Michel ■

*À José Emilio Pacheco,
En el tiempo que destruye todas las cosas*

*À Cristina Rubalcava,
En la encrucijada de los caminos*

« Pourquoi voudrais-je des pieds puisque
j'ai des ailes pour voler ? »

Frida Kahlo

Table

Autoportrait con la imagen del espejo

Frida Jambe de Bois de Coyoacán des Coyotes

L'amour est le socle de toute la vie

La grande dissimulatrice

Je suis un pauvre petit cerf blessé

Vivre est le but central de ma vie

Je suis la désintégration

Apporte-moi des coquillages pour que j'entende la mer

Bibliographie

Autoportrait con la imagen del espejo¹

« Je ne crois pas au destin. »

Frida Kahlo²

Ma rencontre avec la peinture de Frida Kahlo fut précédée de la découverte de ce qu'en d'autres lieux j'ai nommé « l'infini turbulent mexicain³ ». Il y a bien longtemps. À cette époque, je fréquentais un poète éthylique et baroque, très maigre, très amoureux des femmes – qu'il couvrait de roses –, de la littérature du XIX^e siècle – qu'il couvrait de préfaces –, et du Mexique dont il ne connaissait rien, ou presque rien, excepté un étrange poème, le *Canto de las mujeres de Chalco d'Aquihuitzin* de Ayapanco. Poème guerrier, érotique et violent, on y apprenait qu'en 1473, Axayácatl, à la tête de ses troupes, s'était frayé un chemin jusqu'à la *plaza* principale de Tlatelolco afin d'y massacrer la tribu des Tenochcas. Les hommes de cette tribu, en désespoir de cause, avaient imaginé une parade étrange : lancer contre l'assaillant une phalange de femmes entièrement nues. Dans cet épisode, connu sous le nom de « Guerre des fleurs », où le carnage annoncé se transforma en rixe amoureuse avec parades et coquetteries, il était mentionné que « le vainqueur ne pourrait être que celui qui serait le mieux doté sexuellement » (*sólo podrá triunfar el muy bien dotado sexualmente*) :

« Debout mes sœurs aux seins de jade !

Debout femmes-serpents aux jupes-serpents !

Debout mes sœurs aux langues de corail !

Aux déchirures d'émeraudes et de poivre !

Allons chercher des fleurs

Allons couper des fleurs

Qui s'étendent et se déploient !

Fleurs de l'eau et du feu,

Fleurs du bouclier,

Fleurs du sanglier,

Fleurs de prestiges qui ont soif des hommes ! »

Voilà une belle entrée en matière pour découvrir un continent, une civilisation, un espace culturel dans lequel la rencontre fortuite et sacrée de l'Espagne de Charles Quint – Cortés, Flandres, casques aux reflets dorés – et de l'univers aztèque, fait de manteaux à visages de serpents, de coquillages stylisés, de plumes, de masques, de cercles argentés sur fond rouge, de papillons tissés des huit plumes blanches des huit tribus qui selon la légende quittèrent Aztatlán, donna le syncrétisme que l'on sait. Cortés cherchait des Amazones et des Antipodes marchant la tête en bas, les Aztèques attendaient des Centaures.

Mon ami poète m'avait sans le savoir propulsé dans un univers qui n'allait plus me quitter. Vinrent ensuite les lectures, les livres que vous lisez pour la première fois et qui vous ouvrent un futur, les amitiés littéraires aussi, durant lesquelles on se lit et on se traduit, on s'échange les clefs ouvrant des portes, voire des pieds-de-biche forçant des forteresses fermées, on milite parfois pour les mêmes combats, on se retrouve et on se perd. Parmi cette constellation, je ne citerai que deux étoiles, les principales, fondatrices, tenaces, essentielles : un romancier, Carlos Fuentes ; un poète, José Emilio Pacheco. Mais curieusement, lors de nos échanges, jamais le nom de Frida Kahlo ne s'invita à notre table. Il fallut trois autres circonstances, très éloignées les unes des autres (Sartre dirait des « contingences »), pour que la cristallisation s'opère.

La première ressemble à un roman de Paul Auster. Le romancier et diplomate mexicain Fernando del Paso m'invita chez lui peu de jours avant son retour définitif au Mexique où il devait prendre la direction d'un complexe culturel à Guadalajara. Depuis une dizaine d'années qu'il vivait à Paris, nous ne nous étions vus que lors de colloques, de cocktails, de dîners, de tables rondes. Il fallait que cela change. Il était encore temps. Notre conversation roula très vite sur une histoire surréaliste. Sa femme, sa fille et lui observaient discrètement, depuis des années, un homme dont l'appartement, situé de l'autre côté de la rue, faisait face au leur, en un léger contrebas. Ils cherchaient l'inconnu partout, dans le parc voisin, chez les commerçants du quartier. Lui imaginant des vies toutes plus inadéquates les unes que les autres, des biographies, des trajectoires, des habitudes, des manies, un arbre généalogique... Difficile de le reconnaître, les voilages étaient toujours tirés, l'appartement était assez sombre. Il recevait parfois une petite fille qui jouait du piano – « un père divorcé qui voit sa fille pendant les vacances scolaires », en avait conclu la femme de Fernando –, regardait la télévision, ouvrait rarement sa fenêtre, avait un jour repeint les deux pièces donnant sur la rue. Une seule certitude : ses murs étaient couverts de bibliothèques et ce devait être

un écrivain car il tapait à la machine des nuits entières, parfois torse nu. Il ne fumait pas, n'avait pas d'animal domestique, ne semblait pas avoir de pratiques sadomasochistes, jouait au tennis comme l'attestaient plusieurs raquettes bien en vue sur une étagère, et possédait une toile d'Antonio Saura, le si sombre peintre espagnol. Tirant les rideaux, Fernando pointa sa main vers la fameuse fenêtre : la mienne ! L'énigme enfin résolue, le détective mexicain m'offrit un livre en guise de cadeau d'adieu : un catalogue du Museo Frida Kahlo, édité en 1958 par le comité technique de la fondation Diego Rivera. Ce fut ma première rencontre avec l'œuvre de Frida Kahlo. Choc immédiat : « Encre, sang, odeur. Je ne sais quelle encre utiliser, quelle empreinte veut survivre⁴... »

La deuxième circonstance est éditoriale. Contacté par les éditions M.A. en 1984 pour rédiger un livre dans la collection « Le Monde de... » sur le surréalisme, je refusai obstinément, au grand dam de mon éditeur, d'y consacrer une entrée à Frida Kahlo qui ne me semblait en rien appartenir au fameux mouvement. Vingt-cinq ans ont passé, et ma conviction est la même : dire de l'œuvre de Frida Kahlo qu'elle appartient à la mouvance surréaliste, c'est la restreindre à un cadre trop petit pour elle. Faire de Frida Kahlo une surréaliste relève du contresens.

La dernière circonstance est d'ordre professionnel et politique. J'appartiens à une génération qui milita pour ce que nous appelions alors la « libération de la femme », ce qui me conduisit à occuper le temps d'une saison le poste de directeur littéraire des éditions Des femmes. Malgré les excès et les erreurs, l'œuvre accomplie par leur directrice, Antoinette Fouque, reste fondamentale pour l'histoire du féminisme, et, d'une manière moins restrictive, pour l'histoire des femmes, pour l'histoire de la place des femmes dans nos sociétés – chacun sait aujourd'hui que ce combat est loin d'être gagné... Entre autres publications, Antoinette Fouque fit paraître un album dont le titre parle de lui-même : *Femmes peintres 1550-1950*. Les deux auteurs, Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, s'étaient fixé deux objectifs : faire connaître le talent de certaines artistes, trop souvent négligées en raison de leur sexe, mais aussi tenter de savoir pourquoi et comment les femmes peintres – phénomène apparu au XVI^e siècle où elles faisaient alors figure d'exceptions – s'étaient peu à peu multipliées jusqu'à occuper une place reconnue sur la scène culturelle.

Pour toutes les Rosa Bonheur, Sonia Delaunay, Marie Laurencin, Berthe Morisot, Artemisia Gentileschi, Dorothea Tanning, Suzanne Valadon et autre Élisabeth Vigée-Lebrun, combien de femmes peintres ont dû rester dans l'ombre, dans une sorte de placard condescendant, « oubliées ou abordées en tant qu'artistes féminins ne faisant pas

partie de leur propre civilisation et non artistes tout court⁵ ».

Dans ce catalogue, Frida Kahlo est en bonne place. Présente avec deux tableaux : *Autoportrait aux cheveux ras*, une huile sur toile de 40 x 27,9 cm peinte en 1940 et *Portrait de Frida et Diego*, une huile sur toile de 99,1 x 80 cm peinte en 1931. Le texte qui les accompagne est intéressant : il insiste sur ce désir d'enfant, rêve impossible, qui la hantera toute sa vie, et sur son confinement, dû à une invalidité de plus en plus présente, qui entraînera une thématique particulière : la quasi-totalité des toiles de Frida Kahlo, relèvent Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, sont des autoportraits.

En réalité, Frida Kahlo est une artiste parmi les plus énigmatiques qui soient, les plus intimes, comme brûlée par ses choix politiques, sa douleur physique, son amour pour Diego – c'est ce qui m'intéresse dans sa peinture. Mais, au-delà de ce que Carlos Fuentes appelle ses « trente-neuf années de souffrance », reste une femme qui crée un univers pictural vigoureux et coloré, qui donne à son cri une forme émotionnelle et visible. C'est ce voyage vers ce monde saisissant, très particulier, très vivant, unique dans l'histoire de la peinture, que j'ai tenté de décrire dans ce livre qui n'est ni un essai, ni une biographie au sens classique du terme, mais plutôt un parcours dans les méandres d'une œuvre et d'une vie, derrière une falsification où le créateur livre toujours son journal authentique.

Certains croquis, certaines peintures de Frida Kahlo laissent apparaître un vert parfois profond, un jaune blafard. Elle donne de cette dernière couleur une définition particulière : « Folie et mystère⁶. »

Cette folie et ce mystère, c'est exactement ce qui me touche chez Frida Kahlo.

Notes

1. Le titre du chapitre provient de l'« *Autoportrait con la imagen del espejo* » : *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, Points/Seuil, 2009.

2. Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.

3. Gérard de Cortanze, *Une grande conversation*, Éditions du Rocher, 2008.

4. Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit.

5. Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, *Femmes peintres, 1550-1950*, Éditions Des femmes, 1981.

6. Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit.

Frida Jambe de Bois de Coyoacán des Coyotes⁷

« J'ai eu une enfance merveilleuse. »

Frida Kahlo⁸

Quand la République fédérale du Mexique aborde le ^{xx}e siècle, le général Porfirio Díaz gouverne le pays depuis quatorze ans. Il restera au pouvoir, grâce à une « dictature impitoyable mais efficace⁹ », jusqu'en 1910. Sous sa présidence, la modernisation du pays, placée sous le signe de « l'ordre et du progrès », est devenue une réalité : essor économique à nul autre pareil, développement d'un vaste réseau ferroviaire, accroissement rapide des capitaux provenant de l'exploitation d'immenses ressources naturelles. Ajoutons à cela l'implantation volontariste d'une culture européanisante qui, dédaignant la culture nationale, rivalise avec la mode et le savoir-vivre des grandes mégapoles européennes.

Mexico, la capitale, se veut cosmopolite et élitiste ; de grands magasins y implantent le commerce de luxe, de longues artères y sont tracées. S'ouvrent de somptueux hôtels, des restaurants fins, des cafés élégants, des maisons de commerce, des bureaux d'affaires : de nouveaux quartiers sortent de terre. Dans cette ville, qui ne compte alors que 400 000 habitants, règne une certaine douceur de vivre : « C'était une jolie ville rose, avec ses superbes églises et palais coloniaux, ses hôtels particuliers imitant ceux de Paris, de nombreuses constructions à deux étages avec de grands vestibules peints, les zaguanes, et des balcons en fer forgé ; de jolis parcs désordonnés, des amoureux silencieux, de larges avenues et des rues sombres. Et un air pur comme le cristal¹⁰. »

Mais cet air pur comme le cristal, cette croissance économique et ce progrès technique bien réels ne profitent qu'à un petit groupe de nouveaux riches et d'investisseurs étrangers, qui entendent bien monopoliser les fruits de cet essor. Dans les campagnes, les *hacendados*, ou grands propriétaires terriens, exploitent les ouvriers agricoles. Dans les mines et les usines, malgré l'apparition des syndicats et des mutualités, le prolétariat croissant n'est guère mieux

loti. Dans les villes, le régime oligarchique entretient l'injustice socio-économique et les inégalités sociales. Tous les ingrédients nécessaires à une explosion populaire sont réunis.

Le 5 octobre 1910, alors que les dignitaires du Porfirisme s'apprêtent à célébrer, à grand renfort de fastes monarchiques, le centenaire de l'Indépendance, un événement sans précédent dans l'histoire du Mexique va bouleverser un ordre qu'on croyait immuable depuis l'arrivée des conquistadores espagnols. À l'appel du démocrate Francisco Madero qui fait annuler l'élection frauduleuse de Porfirio Díaz – lequel, destitué, est condamné à l'exil en mai 1911 –, le peuple se soulève et plonge le pays dans « une guerre brève et furieuse¹¹ ».

Riche en paradoxes, la Révolution mexicaine s'est en réalité déroulée en deux temps. Le premier est le fruit d'un mouvement politique démocratique conduit par Francisco Madero, chef du mouvement révolutionnaire, qui est élu à la présidence en octobre 1912, et que Carlos Fuentes voit comme un homme « bon et naïf¹² ». Le second, né de l'assassinat de ce même Madero par le général Victoriano Huerta quelques mois à peine après son arrivée au pouvoir, prolonge le premier mouvement et relève d'une véritable révolution économique et sociale surgie du fond de l'histoire mexicaine.

Deux chefs la dirigent. Emiliano Zapata, héros populaire flanqué d'une armée de paysans coiffés de *sombreros*, portant machette, dont le cri de guerre est « Terre et Liberté ! », et qui placent leur action sous le signe de la Vierge de Guadalupe. Francisco (ou Pancho) Villa, vacher devenu général de la « division du Nord » ; John Reed dit qu'il est l'homme le plus naturel qu'il ait rencontré – « naturel, dans le sens où il est le plus près de la bête sauvage¹³ » –, et Carlos Fuentes le décrit comme un rebelle au regard habité de « vastes réserves d'intuition, de férocité et de générosité¹⁴ ».

Les affrontements entre les groupes armés clandestins et la troupe vont durer dix ans, plongeant le pays dans un véritable bain de sang et faisant un million de morts. Précédant de plusieurs années la Révolution russe, ce grand soulèvement populaire, qui ne prendra fin qu'en novembre 1920 avec l'arrivée à la tête de l'État d'Álvaro Obregón, marque, pour la nation mexicaine, le début des temps modernes. Au-delà des combats et du choc des partis entre des hommes qui cherchent à inventer un autre partage du pouvoir et à remplacer un régime usé par des formes nouvelles de coexistence, il est important de rappeler le côté très singulier de cette explosion populaire. Il ne s'agit pas au sens propre d'une révolution idéologique,

mais plutôt d'une révolte nationaliste et agraire. Lors d'un entretien donné à la télévision mexicaine, Octavio Paz définit très exactement cet éclatement de la vie souterraine du Mexique, cette mise au jour d'un Mexique inconnu : « Cette révolution ne fut rien d'autre que la découverte du Mexique par les Mexicains, nous révéla notre pays, nous rendit les yeux pour le regarder en face. Cette révolution fut un retour aux origines, mais ce fut aussi un commencement ou, plus exactement, un recommencement. Le Mexique revenait à sa tradition non pour la répéter, mais pour marquer le début d'une autre histoire¹⁵. »

C'est essentiel. Frida Kahlo vient de ce Mexique de l'élan national retrouvé, dans lequel l'artiste a sa place et collabore aux travaux de relèvement de la nation. Le ministre de l'Éducation de l'époque, José Vasconcelos, en appelle aux poètes et aux danseuses, aux intellectuels et aux musiciens. Ainsi exalte-t-on, dans les écoles, les danses et les chants traditionnels, l'art populaire. Ainsi enseigne-t-on que l'art a une mission sociale. Ainsi, sans imposer aucun dogme esthétique ni idéologique aux artistes, élabore-t-on le grand projet de la peinture murale, didactique et libre : « Le succès de l'école muraliste, l'essor des avant-gardes, l'afflux des créateurs étrangers, s'inscrivent dans l'élan politique, social et intellectuel imprimé par les bouleversements des années 1910-1920¹⁶. »

Frida Kahlo, comme nombre de femmes et d'hommes de sa génération, a été révélée à elle-même par cette révolution – laquelle, en dépit de ses échecs politiques, a été avant tout un succès culturel qui leur fit comprendre tout ce qu'ils voulaient oublier et tout ce qu'ils voulaient devenir. Tout au long de sa vie, Frida Kahlo revint souvent sur ces moments d'enfance, même si, trichant avec la chronologie, elle fait coïncider sa date de naissance avec les premiers soubresauts de la révolution : « J'avais à peine un an quand commença la révolution et je commençais à me rendre compte de ce qui était en train de se passer. On ne parlait plus que de la chute de don Porfirio, des zapatistes, des partisans de Francisco "Pancho" Villa et de tout ça », lit-on dans les entretiens qu'elle accorda à Olga Campos entre 1949 et 1950¹⁷. Et ceci encore, dans son *Journal* : « Je me souviens que j'avais quatre ans lors de la décade tragique. J'ai été témoin oculaire de la lutte paysanne de Zapata contre les troupes de Carranza. Ma position fut très claire. Ma mère, en ouvrant les balcons qui donnaient sur la rue Allende, laissait le libre accès de son "salon" aux zapatistes blessés et affamés. Elle les soignait et leur offrait des petites galettes de maïs, la seule nourriture qu'on pouvait alors se procurer à Coyoacán. [...] L'émotion restée intacte de la "Révolution mexicaine" est ce qui m'a poussée à treize ans à entrer aux Jeunesses communistes. [...] En

1914 les balles ne cessaient de siffler. J'entends encore leur son strident. Sur la place du marché de Coyoacán, on faisait de la propagande pour Zapata grâce aux *corridos* que Posada éditait. Les vendredis ils étaient vendus un centime et Cristi et moi les chantions enfermées dans une grande penderie qui sentait le noyer. Durant tout ce temps, ma mère et mon père veillaient à ce que nous ne tombions pas aux mains de guérilleros. Je me souviens d'un blessé carranciste courant vers son fort le long de la rivière de Coyoacán¹⁸. »

Entamons un bref voyage généalogique : du côté de la mère puis du côté du père. Matilde Calderón y González a vingt-deux ans lorsqu'elle rencontre son futur époux. Aînée d'une famille de douze enfants, elle est belle, très belle : grands yeux bleus, lèvres charnues, menton volontaire. La taille élégamment corsetée lorsqu'elle se rend au marché, elle est coquette, et, pour reprendre l'image que Frida utilise dans son *Journal* pour la décrire, ressemble à « une clochette d'Oaxaca ». Deux ombres au tableau : son premier amoureux, un jeune Allemand, s'est suicidé devant elle, lui laissant des remords éternels ; catholique, elle est devenue dévote. Intelligente quoique illettrée, coule dans ses veines, par son père, une ascendance indienne originaire de Morelia. Wilhelm Kahlo, le père, est un juif hongrois né en Allemagne, arrivé de Baden-Baden sans un sou en poche en 1891, et qui a hispanisé son prénom en Guillermo. Quand il se marie sept ans plus tard avec Matilde, on peut déjà dire qu'il a beaucoup vécu. Exilé, profondément athée, souffrant de crises d'épilepsie fréquentes, il a pratiqué de nombreux métiers – caissier dans un magasin de verrerie, libraire, vendeur dans une bijouterie, etc. ; sa première femme est morte en couches à la naissance de leur deuxième fille. C'est un drôle de mariage que celui de cet homme brisé et fragile qui épouse, en 1898, une femme ombrageuse devenue au fil des années très autoritaire. Il a vingt-sept ans.

Quand Frida naît, le 6 juillet 1907 à huit heures trente du matin, la situation familiale, du point de vue matériel, s'est quelque peu améliorée. Sur les conseils de son beau-père dont c'était le métier, Guillermo est devenu photographe, et pas n'importe lequel puisqu'il occupe alors le poste de photographe officiel du patrimoine mexicain et colonial du gouvernement de Porfirio Díaz. C'est une aubaine, lui qui profère à qui veut l'entendre qu'il ne souhaite pas embellir ce que Dieu a créé laid (l'homme), il pourra ainsi se consacrer aux monuments ! Troisième fille du couple, Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón porte un prénom singulier qui mérite une explication : « On donna à la fillette un premier et un deuxième

prénoms catholiques afin qu'elle puisse être baptisée à l'église, précise Hayden Herrera, mais, dans sa famille, on l'appelait par son troisième prénom, qui signifie "paix" en allemand. Jusqu'à la fin des années trente, Frida l'orthographia Frieda puis, en raison de l'avènement du nazisme en Allemagne, elle adopta l'orthographe qui figure sur son acte de naissance¹⁹. »

Comment se passe cette enfance ? Tout d'abord le lieu. Non pas à Mexico, mais dans une petite ville tranquille à une heure du centre, et qui est aujourd'hui un vieux quartier résidentiel de la banlieue sud-ouest : Coyoacán. D'un côté la grand-place, de l'autre l'église Saint-Jean-Baptiste ; partant de la maison, un réseau de rues étroites menant à un parc forestier où serpente une rivière. Une maison de plain-pied, avec terrasse et patio, qu'on croirait presque venue de l'époque coloniale. Sans anticiper, nous pouvons révéler que l'histoire de Frida Kahlo commence et se termine en ce seul et même lieu situé à l'angle de la rue de Londres... L'ambiance n'y est guère joyeuse. Bernadette Costa-Prades en fait la description suivante : « Matilde est mélancolique, obsédée par l'économie domestique et l'heure de la messe. Le soir, elle attend son mari pour lui servir son dîner qu'il prend seul, puis il s'enferme dans son bureau pour jouer des sonates de Beethoven sur son piano, lire un livre de Schopenhauer ou encore recevoir un ami avec qui il dispute d'interminables parties de dominos arrosées de litres de café bien fort²⁰. »

À lire la correspondance, le *Journal*, les entretiens livrés par Frida Kahlo, force est de reconnaître qu'il est difficile de la croire lorsqu'elle affirme avoir vécu une enfance heureuse. Les deux parents souffrent d'attaques fréquentes d'épilepsie et ne s'entendent guère : le père, germanophile, s'oppose à la mère, partisane du Porfirisme. Certes, Frida aime jouer – à l'actrice, à la marchande, à la poupée, à la marelle, à la toupie. Certes, elle a des camarades de jeu. Mais sans doute souhaiterait-elle parfois sortir de l'atmosphère exclusivement féminine de la maison. Le petit frère mort à la naissance, lui restent deux demi-sœurs, María Luisa et Margarita, et trois sœurs : Matilde, Adriana, Cristina. Et la cohabitation n'est pas tous les jours aisée. Un jour sa demi-sœur María Luisa lui lance qu'elle n'est la fille ni de leur père ni de leur mère, et que ceux-ci l'ont ramassée dans une poubelle ! À compter de ce jour, Frida s'invente une amie avec laquelle elle vit des aventures, comme le premier hétéronyme du petit Fernando Pessoa qui n'a trouvé que cette solution pour ne pas mourir de solitude. « Les années me semblaient des siècles et je disais "Quand j'aurais huit ans" comme si c'était 1 000²¹ », confie Frida Kahlo à Olga Campos.

Très vite, Frida devient un garçon manqué, les autres la trouvent

bizarre. Et puis, décidément, elle n'aime pas sa mère, qui noie sous ses yeux des bébés rats et un petit chien auquel elle était attachée. Elle n'aime pas non plus l'embonpoint de cette dernière et se dit impressionnée par les yeux et les sourcils maternels. Frida l'enfant observe, regarde, emmagasine des impressions. Même si la couleur de la peau de son père ne lui « plaît pas²² », elle est cependant plus indulgente avec lui. Le studio où il développe ses photos la fascine. Et quand il perd son poste de photographe officiel une fois la révolution installée, elle l'aide dans son travail et, malgré la peur que lui causent ses crises d'épilepsie, s'occupe de lui quand l'une d'entre elles le terrasse en pleine rue. L'homme de sa vie, dans cette petite enfance, c'est son père. Et cet amour est réciproque. Peu démonstratif, Guillermo gratifie sa fille de « *Frida, liebe Frida* ». Il est la seule personne à l'aimer de la sorte. Il dit à qui veut l'entendre qu'elle est la plus intelligente de ses filles, et qu'elle est celle qui lui ressemble le plus. Quand elle sera plus grande, il choisira pour elle des livres dans sa bibliothèque, lui communiquera son amour des insectes et des pierres, des fleurs et des coquillages, lui fera partager son intérêt pour l'art et pour l'archéologie du Mexique. Il ne faut pas oublier que Guillermo le photographe aime aussi peindre des aquarelles. En 1952, après sa mort, Frida peindra un étrange portrait, *Portrait de don Guillermo Kahlo*, à la manière de ceux qu'il devait prendre lui-même avec son appareil photo, un portrait un peu figé, statique. Elle l'agrémentera d'une dédicace : « J'ai peint mon père, Wilhelm Guillermo Kahlo, d'origine germano-hongroise, artiste et photographe de profession, de caractère généreux, intelligent, bon et courageux, car il souffrit durant soixante ans d'une épilepsie sans jamais cesser de travailler, et il lutta contre Hitler. Avec adoration. Sa fille Frida Kahlo. »

Dans la multitude d'événements qui vont constituer la personnalité future de Frida Kahlo, j'en retiendrai deux qui sont à l'origine d'une chaîne de conséquences, à l'image du domino qui, tombant sur un premier, crée une onde de choc qui va se répercuter sur l'ensemble de l'édifice : le premier épisode est celui de la nourrice, le second celui de la poliomyélite.

Frida a été conçue peu de temps après la mort du seul fils de ses parents. Comme souvent en de telles circonstances, la mère, éplorée, est tombée enceinte avec l'espoir, conscient ou non, de remplacer l'enfant perdu par un autre, et si possible de même sexe. Or le bébé qui naît est une fille, qui restera définitivement associée à une peine restée inconsolée. Rien d'extraordinaire à ce que, peu après la naissance de Frida, Matilde tombe malade, en proie à une forte dépression, sans compter qu'elle commence à souffrir de crises qui

ressemblent fort à celles qui s'emparent régulièrement de Guillermo. Incapable de s'occuper de Frida, elle la confie à une nourrice dont on s'aperçoit, alors qu'elle allaite le bébé depuis un an, qu'elle est alcoolique ! C'est le premier événement auquel Frida, devenue peintre, fera deux fois allusion.

Dans *Ma naissance*, toile peinte en 1932, on voit Matilde, sur le dos, jambes écartées, morte, en train de donner naissance à Frida dont le corps, à l'exception de la tête, est encore à l'intérieur de l'utérus. Au-dessus de la tête de la mère, une image de la Vierge des Douleurs, en larmes, transpercée de poignards, ensanglantée et qui semble observer cette scène étrange. « C'est comme ça que j'ai imaginé ma naissance²³. » *Ma nourrice et moi*, souvent considéré comme un pendant à *Ma naissance*, peint cinq ans plus tard, en 1937, est une confirmation : le passé constitue chez Frida Kahlo une hantise. Voici une bien étrange « nourrice ». Aucun geste d'affection, aucun échange, aucune connivence. Frida ne prête nullement attention au sein gauche engorgé de la nourrice, et parsemé d'un réseau de canaux lactifères. Ses lèvres ne touchent pas le mamelon mais reçoivent les gouttes de lait qui tombent dans sa bouche. Est-elle morte, est-elle vivante ? On ne sait pas. Dans son avant-propos au *Journal de Frida Kahlo*, Sarah M. Lowe propose une piste qu'il faut retenir. Dans la dernière partie de sa vie, Frida Kahlo a cherché dans le *Livre des morts des anciens Égyptiens* une explication à sa « malchance innée ». Une phrase l'a particulièrement frappée, dans laquelle le grand dieu Noun affirme qu'il est celui qui « donne naissance à lui-même ». C'est exactement cela : Frida est celle qui donne naissance à elle-même.

Le deuxième événement survient alors que Frida a entre sept et huit ans. Elle joue, comme tous les enfants de son âge ; elle qui est si vive, si joyeuse, elle trébuche sur une racine : la blessure provoque une légère atrophie du pied droit. Les médecins hésitent et finissent par diagnostiquer une poliomyélite. Après neuf mois de convalescence durant lesquels elle doit garder le lit, on lui conseille de faire du sport pour fortifier sa jambe malingre. Guillermo prend les choses en main : football, lutte, boxe, natation, patin à roulettes, bicyclette. Frida, qui était déjà un garçon manqué, s'en donne à cœur joie, et cela d'autant plus que le jeu de dominos évoqué plus haut se met en place. Ses camarades de jeu se moquent d'elle, la poursuivent en riant, lui jettent des pierres et crient sur son passage : « *Frida pata de palo* », « Frida patte de bois ». Le Mexique a une « capacité toute particulière à la malveillance, note Carlos Fuentes, à la raillerie envers autrui, notamment envers les infirmes, ceux qui souffrent d'imperfections. [...] Les cris de raillerie dans la cour de récréation ont dû la poursuivre toute sa vie²⁴ ».

Frida choisit de réagir. Elle ne peut guère faire autrement. Rappelons-nous dans quel oubli l'élève Matilde, dans quelle indifférence la tient la nourrice alcoolique. Elle comprend : désormais, la maladie et la solitude l'accompagneront toute sa vie. Il va lui falloir mettre en place une stratégie de survie. Elle qui manque tant d'amour comprend que les gens ont tendance à s'occuper davantage des malades que des bien-portants... Et si la maladie était un moyen d'obtenir de l'amour ? Et si le manque d'intérêt qu'on lui témoigne pouvait se transformer en attention particulière ? Il faut utiliser l'affaire de la nourrice alcoolique et celle de la poliomyélite. Transformer la terre en or. Tout d'abord, il faut dissimuler le boitillement, en portant d'épaisses chaussettes pour masquer la maigreur des jambes et en sautillant pour ressembler aux autres. Puis il faut devenir farceuse, lutine, se transformer en une espèce d'Ariel au féminin, ne pas avoir peur d'utiliser des mots grossiers, de provoquer, de faire rire. Comme le remarque Carlos Fuentes, à une époque où le Mexique « rejette intellectuellement le carcan philosophique du positivisme scientifique pour découvrir les charmes risqués, mais libérateurs, de l'intuition, des enfants et des Indiens²⁵ », voilà qui va dans le sens de l'Histoire.

C'est un leurre. C'est un masque. Mais ce leurre et ce masque vont permettre à Frida de survivre. Car en réalité, on le voit bien, à lire ses écrits et à observer attentivement ses tableaux, ses souvenirs d'enfance abondent en allusions au fait qu'elle était non désirée, aliénée, déformée, différente, qu'elle se trouve laide, étrange, fondamentalement inadaptée. Ainsi n'oubliera-t-elle jamais que lors d'une représentation théâtrale, à l'école, une enseignante lui a demandé de porter une jupe longue pour cacher sa fameuse jambe. Et voilà pourquoi cette enfance, marquée par des carences affectives qui ne seront jamais comblées, l'accompagnera toute sa vie. Elle y reviendra sans cesse, et sans cesse peut-on aisément « expliquer » l'instabilité de sa vie future par ce vide jamais comblé : « Elle a grandi en considérant que sa façon de se comporter n'était pas vraiment la bonne, que pour être plus intéressante, plus désirable, elle devait être une autre²⁶. » La machine est en marche, Frida désormais va consacrer une grande partie de son énergie à tenter de réaffirmer son identité face aux autres, notamment en devenant une séductrice professionnelle.

Mais nous n'en sommes pas encore là. Frida est toujours une enfant, très solitaire, avec pour seule amie véritable sa grande sœur Matita, laquelle quitte la maison familiale avec la complicité de cette petite sœur qui se retrouve alors encore plus seule et avec la culpabilité d'avoir aidé la fugueuse. Mais chaque événement contribue à apporter

une nouvelle pièce à l'univers de la future créatrice. Matita partie, Frida commence à se créer un monde à elle : il suffit qu'elle se mette à une fenêtre et qu'elle observe la rue, ou qu'elle se couche dans l'herbe au bord d'une mare. Surtout, qu'elle s'échappe dans ses rêves et s'invente – nous en avons déjà parlé – une compagne de jeu : « Ce fut aussi l'époque où j'eus mon amie imaginaire. Je me penchais à la fenêtre qui avait de tout petits carreaux et je les couvrais de buée en soufflant dessus. Juste en face de chez nous, visible de cette fenêtre, il y avait une boutique de laitier dont l'enseigne était "Pinzón". Avec le doigt je dessinais une petite fenêtre autour du "ó" de Pinzón et, de là, je voyageais jusqu'au centre de la terre où était mon amie, et nous dansions et nous amusions. Si on m'appelait à ce moment-là, je courais derrière un arbre, je me cachais et je riais toute seule²⁷. »

En réalité, ce qu'elle cherche, c'est de l'amour, de l'attention, une écoute, pour briser cette profonde solitude que l'on retrouve dans deux de ses tableaux peints en 1938 : *On demande des avions et on reçoit des ailes de paille*, où elle se représente, âgée de sept ans, dotée de deux ailes retenues par des ficelles, portant une jupe arrimée au sol ; et *Quatre habitants du Mexique*, où elle apparaît, enfant solitaire assise par terre, autour de laquelle se dressent quatre personnages inquiétants, issus du patrimoine culturel mexicain.

Après l'école primaire publique, Matilde, qui commence à se demander ce que va bien pouvoir faire de sa vie son étrange enfant – « marchande ou institutrice ? » –, l'inscrit à l'École normale. Rien que de très banal en somme. Mais souvenez-vous, Frida n'est pas une enfant comme les autres, elle qui a la faculté de transformer chaque instant de sa vie en événement. Le cours d'éducation physique est assuré par une certaine Mlle Zenil, qui est aussi professeur d'anatomie : « J'étais amoureuse d'elle : elle était tendre, elle me faisait asseoir sur ses genoux. Pendant l'heure de gymnastique, je faisais l'appel avec elle et j'allais dans son bureau pour l'aider à remplir les bulletins de notes... Je me souviens de sa peau et de son parfum²⁸. »

À tort ou à raison on estime que l'amour que porte Frida à sa professeur est trop envahissant. Nourrit-elle des tendances homosexuelles ? La suite de la biographie de Frida Kahlo nous éclairera : elle aime les hommes et elle aime les femmes. Ne s'en cache pas. Plus tard elle avouera que dans le sexe, tout ce qui procure du plaisir est bien, et que tout ce qui blesse est mal²⁹. « Quand je fais l'amour, mes seins jouent un rôle important. Ils sont très sensibles au toucher, même avec certaines femmes » ; ou encore :

« L'homosexualité est quelque chose de juste, c'est une très bonne chose³⁰. » Toujours est-il que la décision parentale ne traîne pas : il faut changer Frida d'école. Le choix se porte sur l'École préparatoire nationale.

L'édifice de pierre volcanique brun-rouge qui abrite ce que tous appellent « la Preparatoria », créée en 1868, est le meilleur établissement du pays. Préparant en cinq ans à l'entrée à l'université, elle n'est accessible qu'après obtention d'un examen de passage. En 1922, peu de femmes y ont accès. Frida est l'une des trente-cinq premières femmes à pouvoir y poursuivre ses études parmi deux mille étudiants... Incluse dans le projet éducatif de l'Université nationale du Mexique, « la Preparatoria » applique à la lettre le programme éducatif fixé par la révolution : donner aux élèves une éducation authentiquement mexicaine, c'est-à-dire reposant sur les trois piliers que sont le sang, la langue et le peuple. José Vasconcelos, le fameux ministre de l'Éducation publique déjà évoqué, résume parfaitement sa foi en la grandeur des fondamentaux amérindiens par cette formule : « L'Esprit parlera par ma race. »

C'est très important. La jeune Frida, qui est âgée de quinze ans, va être imprégnée de cette renaissance culturelle dans laquelle nombre de jeunes gens de sa génération, mais aussi nombre d'intellectuels, de philosophes, d'écrivains, de musiciens, de poètes, vont s'efforcer, tous, de construire une physionomie et une culture mexicaines. C'est à cette source retrouvée et enrichie par une génération assoiffée de renouveau artistique, que s'est abreuvée Frida Kahlo. C'est à ce vaste mouvement que va prendre part le muralisme, fondé sur les valeurs nationales, la période précolombienne et l'art populaire, et qui va jouer dans sa vie un rôle majeur.

Il ne faut pas se fier aux apparences. Certes, Frida entame ses études en portant l'uniforme d'une étudiante allemande – jupe plissée bleu marine, chemisier blanc, cravate, petit chapeau à ruban –, mais l'émancipation est bien réelle. La mère, les tantes, les sœurs n'ont plus d'emprise sur elle ; la vie calme et villageoise de Coyoacán est bel et bien terminée : « la Preparatoria » est au cœur vivant de ce Mexico moderne qui est en train de naître. À quinze ans, Frida est une adolescente fragile sans doute, mais pleine de cran et de volonté, farouche : lèvres sensuelles, fossette au menton, sourcils joints soulignant deux yeux sombres étincelants, épaisse chevelure noire bientôt remplacée par une coupe « à la garçonne » qui fait jaser. En somme, Frida ne passe pas inaperçue et certains vont jusqu'à la

considérer comme une excentrique.

Nous ne le répéterons jamais assez, ce côté vif-argent, virulent, excessif est celui d'une époque et d'une institution. Il règne au sein de « la Preparatoria » une véritable émulation, une atmosphère magnifique d'ardeur, d'activisme, dont n'est pas exempte une forme de zèle réformiste, voire de colère. La vitalité de ces étudiants, filles et garçons, correspond à celle du Mexique d'alors : « Il ne s'agissait pas d'une époque de mensonge, d'illusion ni de fantasme. Il s'agissait d'une époque de vérité, de foi, de passion, de noblesse, de progrès, d'air céleste et d'acier bien terrestre. Nous avons eu de la chance [...] : notre esprit grandissait parallèlement à la morale du pays³¹ », dit avec justesse Andrés Duarte, qui croisa Frida lors de son passage dans cette école.

Après un premier temps d'adaptation durant lequel Frida court d'un groupe à l'autre, passe d'une clique de perturbateurs à un cercle de réflexion, se brouille avec des camarades et se rabiboche avec d'autres, elle intègre la joyeuse bande dite des *Cachuchas* (les casquettes), ainsi nommée parce que ses membres, sept garçons qui l'acceptent « par pure gentillesse³² », ont choisi comme signe distinctif une casquette fabriquée dans un tissu marron à damiers – celle des mauvais garçons ! L'entrée à « la Preparatoria » avait permis à Frida de franchir un palier dans son émancipation, son acceptation dans le groupe des *Cachuchas* en constitue un autre. « Ce fut la seule période heureuse de ma vie³³ », précisera-t-elle trente ans plus tard.

Au contact des *Cachuchas*, tous brillants, tous têtes bien faites et têtes bien pleines, elle apprend à lire l'anglais et l'allemand, découvre la littérature, les interminables discussions philosophico-politiques, la rigueur intellectuelle, le savoir, la pensée, une propension pour le socialisme teinté d'un zeste d'anarchisme, mais aussi, avec une égale importance et une place au moins aussi grande dans la vie quotidienne, une certaine irrévérence. C'est le mot d'ordre de cette jeunesse capable des pires chahuts et des farces les plus douteuses. Fiers et rebelles, les membres du club des Casquettes sèment la pagaille pendant les cours (même s'ils sont prodigués par Antonio Caso, le grand philosophe mexicain fondateur de l'Ateneo de la Juventud Mexicana³⁴), traversent les couloirs de l'école en brailant, promènent un âne dans le hall, déposent des peaux de bananes au pied des statues de l'Ordre et du Progrès scientifique, volent des tramways, s'arrogent le droit de ne pas assister aux cours des professeurs qu'ils jugent ennuyeux ou peu qualifiés.

Frida n'est pas en reste. Des témoins oculaires ont rapporté des années plus tard que, bien qu'elle s'intéressât à la biologie, à la

littérature et à l'art, elle travaillait le moins possible – elle-même finissant par reconnaître ne faire que le strict minimum, avoir eu ses examens de justesse et parfois même n'avoir pas hésité à tricher. Peu importe. Elle avance. Malgré la poliomyélite, elle peut courir pour sauter dans un tramway, faire du vélo, et surtout n'hésite pas à parsemer ses propos de *carcajadas* (éclats de rire) et de *leperadas* (jurons), et en bonne Mexicaine crée des diminutifs à tout propos. Ne s'appelle-t-elle pas elle-même *la Chiquita*, *la Chicuita*, *la Friducha* ? Le diminutif est au Mexique un sport national ! Ce n'est pas tout, elle se met en scène, fait le spectacle, plaisante, jure comme un charretier, chante des couplets de la célèbre chanson populaire *La Malagueña*, s'entend aussi bien avec les étudiants que les domestiques, les anarchistes que les cordonniers, les tenanciers de bistros. Ses amis, comme le veut une tradition qui remonte aux Aztèques, sont aussi ses frères, ses camarades, ses bessons : *cuates*, *cuatachos*, *cuatezones*... « J'aime avoir des amis, mais peu d'amis », reconnaît-elle, donnant au passage sa définition de l'amitié : « L'amitié est une alliance entre des personnes qui ont les mêmes centres d'intérêt. Parfois elle sert à quelque chose, parfois à rien du tout³⁵. »

Elle est gaie, la jeune Frida, très gaie, très drôle, toute pleine de vie. Cette joie de vivre, elle la peindra en 1927 dans un tableau intitulé simplement *Los Cachuchas*. On y distingue un groupe de sept amis, au milieu desquels se tient leur chef, une bombe dans ses mains parce qu'il a, un temps, « travaillé avec de la dynamite³⁶ ». C'est Alejandro Gómez Arias. Frida l'a immédiatement remarqué, ce garçon intelligent, charmeur, évidemment très beau, beau parleur, conteur hors pair, très drôle, très fin : un aimant. Frida et Alejandro vont vite. Ils n'ont pas de temps à perdre. L'époque ne s'y prête guère. Rapidement les promenades dans les parcs de la ville, les discussions en salle de bibliothèque, les palabres au café ne suffisent plus. L'amitié se fait plus intime, le sentiment se transforme. N'oublions pas ce que nous écrivions au début de ce livre à propos de Frida et de son besoin effréné de reconnaissance. Un immense besoin d'amour. Et voilà que le garçon le plus brillant de la bande, le plus élégant, s'intéresse à elle ! Certes, il est aussi un peu amoureux de Chucho Paisajes, mais qu'importe, Frida veut bien partager, ce n'est qu'une liaison. Alejandro, qu'elle appellera Alex dans sa correspondance, est son premier amour, son premier fiancé, celui à qui elle peut confier ses pensées les plus intimes. C'est lui qui l'aide à se détacher de son enfance – ce n'est pas laisser échapper une part du mystère que de dire que cet homme restera toute sa vie son refuge affectif, même lorsque l'amour aura disparu entre eux : « Le plus admirable des amis de Frida, le plus proche, leader du mouvement estudiantin de 1929, homme cultivé et voyageur infatigable, l'un des premiers à incarner

l'humanisme que la révolution enfante, malgré ses aléas », rappelle l'écrivain Carlos Monsiváis³⁷.

En 1921, le ministère de l'Éducation publique, récemment fondé, qui a pour objectif de mettre une fin définitive à l'important analphabétisme régnant dans le pays, met sur pied un projet qui reprend la promesse faite par Justo Sierra aux étudiants de la Escuela Nacional de Bellas Artes le jour de l'inauguration de l'exposition du Centenaire : peindre les murs du théâtre de ses quartiers généraux, à savoir la Escuela Nacional Preparatoria. On sait que cela participe d'un grand mouvement qui consiste, comme le proclament les journaux mexicains de l'époque, à se détacher de l'étranger et à exalter un nationalisme qui met en évidence les valeurs traditionnelles du peuple mexicain. Il faut rompre avec l'académisme ambiant, pratiquer, créer un art de la spontanéité, fort et pédagogique. Des fresques murales, les *murales*, vont donc couvrir de nombreux édifices publics – palais, ministères, écoles. Quiconque voyage à l'époque à Mexico est saisi par ces fresques immenses, colorées, puissantes. Il suffit de relire les pages que leur consacrent D.H. Lawrence ou Graham Greene... Derrière ce mouvement immédiatement baptisé « muralisme » trois noms se détachent : José Clemente Orozco, David Alfaro et Diego Rivera. C'est ce troisième personnage qui nous intéresse : on lui confie une fresque destinée à orner l'amphithéâtre Bolívar, la grande salle de conférences de la Escuela Nacional Preparatoria.

En 1922, il est âgé de trente-six ans, est mondialement connu et a déjà été marié deux fois. Les rumeurs les plus folles courent à son sujet comme celles prétendant qu'il tire au pistolet sur les phonographes et parfois les hommes, et aurait mangé de la chair humaine. Il est menteur, hâbleur, monstrueusement intelligent, travailleur infatigable. Ses adorateurs affirment que c'est un personnage haut en couleur, ses détracteurs se demandent comment on peut se prétendre révolutionnaire et mettre son talent au service des objectifs artistiques d'un gouvernement, et devenir ainsi un artiste officiel... Dans un chapitre de son livre *Diego et Frida*, intitulé « Rencontre avec l'ogre », J.-M. G. Le Clézio en fait la description suivante : « Ce qui frappe tous ceux qui le rencontrent, c'est le mélange, l'aspect terrifiant du géant et la douceur du visage, l'éclat mélancolique du regard, la petitesse et la fébrilité des mains. L'homme est une force de la nature, et terriblement séduisant malgré sa laideur³⁸. »

La légende raconte que Frida Kahlo a croisé une première fois Diego Rivera alors qu'il peignait, juché sur l'échafaudage dressé dans

l'amphithéâtre Bolívar. Les deux camps ont leur version. Frida qui, selon certains témoins, aurait soutenu que son ambition était d'avoir un enfant de Diego Rivera et qu'elle finirait bien par le lui dire, raconte qu'elle se présenta un jour à lui, et en pensée, lui lança : « Tu verras, gros plein de soupe, aujourd'hui tu ne fais pas attention à moi, mais un jour, j'aurai un enfant de toi. » Quant à Diego, il donne dans ses *Mémoires* une version dans laquelle Frida serait tombée amoureuse folle de lui à peine l'avait-elle entrevu... On raconte aussi que la jeune fille, mutine, aimait déranger l'artiste en plein travail, lui cacher son déjeuner ou espionner les séances de pose avec ses modèles. Pourquoi pas ? Tout le monde a le droit de venir voir le maître peindre et faire les louanges de l'identité nationale.

Et Alex, Alejandro Gómez Arias ? Les deux amis se sont nettement rapprochés et sont mêmes fiancés. Frida est devenue très officiellement la petite amie du chef des *Cachuchas*. Ils s'écrivent des lettres de plus en plus intimes, se voient en cachette, et lorsque les affrontements violents de l'hiver 1923-1924, durant la révolte contre le président Obregón, les empêchent de se voir, Frida, sa « petite femme », la « sexuellement précoce³⁹ », lui adresse des missives pleines de tristesse et d'allusions sexuelles. Une vie de petits fiancés est en train de s'installer. La relation qu'entretiennent alors ces deux jeunes gens est faite de protection et de réserve – du moins du côté d'Alejandro, qui n'est pas un aventurier et doit souvent ramener à la réalité cette collégienne turbulente et sentimentale. Frida, en effet, aime profondément son Alex, elle qui a terriblement changé – vêtements, langage, manières d'être et de se comporter... C'est une jeune femme amoureuse qui poursuit ses études et parallèlement travaille. Elle se fait engager comme caissière dans une pharmacie, trouve un emploi de comptable dans une scierie, étudie la sténo et la dactylographie à l'Académie Oliver, travaille chez Fernando Fernandez, un graveur publicitaire qui lui donne sans doute ses premiers rudiments de dessin en lui faisant notamment recopier des gravures de l'impressionniste suédois Anders Zorn, et complète au passage son éducation sexuelle, d'aucuns prétendant qu'elle a eu avec lui une courte liaison. Ce n'est pas la seule : Alejandro se souvient qu'à cette époque, une employée de la bibliothèque du ministère séduisit aussi l'insatiable Frida ! En somme, la vie est plutôt agréable, et la farouche originalité de Frida s'affirme de jour en jour.

Le 17 septembre 1925, par une fin d'après-midi pluvieuse, Frida monte dans un autobus qui se rend à Coyoacán, en compagnie d'Alejandro. Le destin est un animal étrange. Après être montée dans une première voiture, Frida redescend – elle a oublié son ombrelle – et remonte dans la suivante. Ces autobus, modernes, sont une sorte

d'attraction. Tout le monde veut les prendre : plus rapides et plus spacieux que les anciens tramways, ils commencent à sillonner les rues de la capitale, même s'ils sont souvent impliqués dans des collisions dramatiques. Quelques minutes après son départ, la voiture dans laquelle se trouvent Frida et Alejandro est percutée de plein fouet, à l'angle de la rue Cinco de Mayo et de Cuauhtemotzin, juste en face du marché San Juan, par le tramway qui avance en ferraillant vers Xochimilco. Le choc est effroyable. L'autobus est coupé en deux. Frida est éjectée, Alejandro disparaît sous le bus, mais n'est que légèrement blessé. Pour Frida, il en va tout autrement : une main courante l'a traversée de part en part, pénétrant dans le dos et ressortant par le vagin. Le bilan est dramatique : colonne vertébrale, clavicule, côtes et pelvis brisés, jambe droite fracturée en onze endroits, épaule gauche définitivement démise, pied gauche atrophié... Un événement surprenant est arrivé : quand on retrouve Frida gisant sur le sol, elle est entièrement nue. Un passager du bus, sans doute peintre en bâtiment, était monté avec un paquet de poudre dorée. Le paquet s'était ouvert et la poudre s'est déversée sur le corps ensanglanté de Frida. Quand les gens l'ont vue, ils ont crié : « ¡La bailarína ! ¡La bailarína ! » À cause de tout cet or répandu sur son corps rouge, ils l'avaient prise pour une danseuse...

Si Frida n'a jamais peint son accident, elle l'a en revanche plusieurs fois raconté. En voici une version : « J'étais alors une jeune fille intelligente mais sans expérience, malgré la liberté que j'avais acquise. Peut-être à cause de cela, je n'ai pas compris la situation, je ne me suis pas rendu compte du genre de blessures que j'avais subies. La première chose à laquelle j'ai pensé, ç'a été à un joli bilboquet multicolore que j'avais acheté ce jour-là et que je transportais avec moi. J'ai essayé de le retrouver, croyant que cet accident serait sans grandes conséquences.

« Ce n'est pas vrai qu'on se rend compte du choc, ce n'est pas vrai qu'on pleure. Je n'ai pas eu de larmes. Le choc nous a projetés en avant, et une des rampes du bus m'a traversée comme l'épée traverse un taureau. Un passant, voyant que j'avais une terrible hémorragie, m'a portée et m'a déposée sur une table de billard où la Croix-Rouge s'est occupée de moi.

« C'est comme cela que j'ai perdu ma virginité. Mon rein était endommagé, je ne pouvais plus uriner, mais ce qui me faisait le plus souffrir, c'était la colonne vertébrale. Personne n'avait l'air de s'inquiéter. Et puis, on ne faisait pas de radios. Je me suis assise comme j'ai pu et j'ai dit aux gens de la Croix-Rouge d'appeler ma famille⁴⁰. »

Plus de vingt-cinq ans après cet accident, Carlos Fuentes assiste à un concert au Palacio de Bellas Artes. Il a vingt-deux ans. C'est la seule fois où il croisera Frida Kahlo, alors au sommet de sa gloire, qui apparaît dans un cliquetis de bijoux somptueux, et vers laquelle tous les regards se tournent. Cette « apparition » lui inspire cette réflexion : « Le corps de Frida, d'abord. À la voir là, dans sa loge d'opéra, lorsque le cliquetis eut cessé, que les soies et les bracelets furent au repos et que les lois de la pesanteur eurent imposé le silence à cette majestueuse apparition, lorsque les éclats de la procession se furent éteints et que le halo de cérémonie aztèque et méditerranéen (tout ce qu'il y a de moins anglais) qui enveloppait Frida se fut dissipé, on ne pouvait que penser : le corps est le temple de l'âme. Le visage est le temple du corps. Et lorsque le corps se brise, l'âme n'a d'autre sanctuaire que le visage⁴¹. »

Cette après-midi du 17 septembre 1925, le corps de Frida Kahlo s'est brisé. L'âme a trouvé refuge dans le visage, et une nouvelle manière de s'exprimer : dans la peinture.

Notes

7. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
8. Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit.
9. Antonio Luque, « Le climat artistique au Mexique jusqu'en 1930 », dans *Frida Kahlo, La Casa Azul*, Bruxelles, Europalia Mexico, 1993.
10. Carlos Fuentes, « Introduction » à Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit.
11. J.-M. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, Folio/Gallimard, 1995.
12. Carlos Fuentes, *Ce que je crois*, Grasset, 2003.
13. John Reed, *Le Mexique insurgé*, Maspero, 1975.
14. Carlos Fuentes, *Le Vieux Gringo*, Gallimard, 1986.
15. Repris dans Octavio Paz, *Rire et Pénitence*, Art et histoire, Gallimard, 1983.
16. Serge Grunzinski, *Histoire de Mexico*, Fayard, 1996.
17. Dans Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.
18. Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit.
19. Hayden Herrera, *Biographie de Frida Kahlo*, Anne Carrière, 1996.
20. Bernadette Costa-Prades, *Frida Kahlo*, Libella-Maren Sell, 2007.
21. Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.
22. *Ibid.*

23. Entretien avec Parker Lesley, mai 1939, Archives du Centro nacional de Investigación, Mexico.
24. Carlos Fuentes, « Introduction » à Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit.
25. *Ibid.*
26. Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*
29. Voir « Le sexe », dans Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.
30. *Ibid.*
31. Cité par Hayden Herrera, *Biographie de Frida Kahlo*, op. cit.
32. Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.
33. *Ibid.*
34. Plus tard connue sous le nom de l'université du Mexique, l'Ateneo de la Juventud Mexicana, créée en 1909, est une société civile qui, lors de ses réunions, de ses débats publics, de ses conférences, entend peser sur les questions de l'art, de la culture, de l'éducation qui agitent alors les jeunes intellectuels mexicains.
35. Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.
36. *Ibid.*
37. Carlos Monsiváis, « Frida et ses amis », dans *Frida Kahlo, La Casa Azul*, op. cit.
38. J.-M. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, op. cit.
39. Propos tenus par Alejandro Gómez Arias et rapportés par Hayden Herrera, *Biographie de Frida Kahlo*, op. cit.
40. Cité par J.-M.G. Le Clézio, *Diego et Frida*, op. cit.
41. Carlos Fuentes, « Introduction » au *Journal de Frida Kahlo*, op. cit.

L'amour est le socle de toute la vie

« Je n'ai jamais peint de rêves.
J'ai peint ma propre réalité. »

Frida Kahlo⁴²

Le choc de l'accident est tel que, lorsqu'elle l'apprend, Adriana, la sœur de Frida, s'évanouit ; son père tombe malade et doit attendre trois semaines avant de pouvoir se rendre à l'hôpital ; quant à sa mère, elle est frappée de mutisme, un mois durant. Heureusement, Matita débarque immédiatement, inondant les médecins de questions, les bras chargés de fruits et de gâteaux, tricotant à côté du lit de Frida installé dans la grande salle commune. Les amis aussi sont là, la bande des Casquettes, et les voisines de Coyoacán. Ces présences chaleureuses rendent la douleur supportable. Un seul manque à l'appel : Alex... Une blessure à la jambe contractée lors de l'accident l'empêche de venir... Les lettres que Frida lui écrit sont pleines d'enseignement. Ce sont celles d'une femme amoureuse qui est décidée à se battre, qui veut coûte que coûte vaincre sa douleur et qui utilise l'humour comme antidote au désespoir : « J'ai mal, tu ne peux pas savoir à quel point, et chaque fois qu'on me tire sur mon lit, je verse des litres de larmes, mais, bien sûr, comme on dit, aux cris des chiens et aux larmes des femmes il ne faut pas se fier⁴³. »

Jour après jour, elle lutte contre la douleur, les effets du chloroforme, des injections de Sedol, les doses de cocaïne ; râle contre l'obligation de rester dans la même position, l'impossibilité de s'asseoir ; peste contre le plâtre qui l'emprisonne comme dans un sarcophage, et surtout meurt de ne pas voir Alex. « Viens me voir, allez, sois gentil, c'est à peine croyable : maintenant que j'ai le plus besoin de toi, voilà monsieur qui joue la fille de l'air⁴⁴ », lui écrit-elle le 5 novembre 1925. Et ceci, quelques jours plus tard, le 26 novembre : « Crois-moi, Alex, je veux que tu viennes me voir ou je vais faire un malheur⁴⁵. » Frida le rappelle à plusieurs reprises, la seule « bonne nouvelle » de ces journées c'est qu'elle a fini par « s'habituer à la douleur⁴⁶ ». Il faut prendre cette déclaration au pied de la lettre. D'une certaine façon Frida comprend les avantages qu'elle peut tirer à endosser le rôle de malade professionnelle. En suscitant de son

entourage un intérêt qu'elle n'aurait pas obtenu autrement – même si bien évidemment ses souffrances sont horribles, affreuses, insoutenables – elle compense, en quelque sorte, son sentiment ancien de carence affective. Analgésique puissant, cette attitude générale, qui va perdurer tout au long de sa vie, apaise mais ne guérit pas. Régulièrement, le sentiment d'être rejetée, abandonnée, négligée, ressurgira. À compter de cet accident, la douleur, le courage et la présence de la mort vont constituer des thèmes dominants dans sa vie et dans son œuvre. Ainsi va-t-elle se moquer en permanence de la mort afin que celle-ci ne lui prenne pas le meilleur d'elle-même : « Dans cet hôpital, la mort danse autour de mon lit toute la nuit⁴⁷. »

Frida sort de l'hôpital un mois jour pour jour après son accident, le 17 octobre. Son retour chez elle marque le début d'une réclusion de plusieurs mois, enfermement terrible entre une mère de plus en plus irritable et un père de plus en plus mutique. « Cette maison est la plus triste que j'aie jamais vue⁴⁸ », écrit-elle à Alex qui brille par son absence et qu'aucun de ses appels ne semble toucher, même lorsqu'elle termine ses missives par le dessin d'un visage qui sourit et pleure à la fois. D'ailleurs, Alex finit par ne plus lui écrire du tout. L'homme est jaloux, et reproche à Frida d'avoir eu une liaison avec le graveur Fernando Fernandez. Ce qui est vrai, mais enfin, est-ce bien le moment de laisser éclater sa jalousie ? Frida continue, tenace, d'écrire. Rien ne l'arrête, elle a l'habitude de se battre sur tous les fronts – celui de l'amour et celui de la souffrance : « Tu as le culot, Alex, de m'insulter, de dire que j'avais fait certaines choses avec quelqu'un d'autre le jour où je les ai faites avec toi pour la première fois de ma vie parce que je t'aimais comme je n'aime personne⁴⁹. »

Avec Frida, les choses vont vite. En décembre, elle remarque. Reçoit même de son médecin l'autorisation de se rendre à Mexico. Elle veut certes revoir sa chère ville, mais surtout se précipiter chez Alex... qui n'est pas là. D'aucuns seraient meurtris, abattus. Frida est une combattante. Durant ces mois d'immobilité, elle a beaucoup réfléchi sur sa vie future et ce qu'elle devait désormais en attendre. Il n'est évidemment plus question de reprendre ses études. Pour ne pas perdre son temps, elle a beaucoup lu, aidé son père dans son délicat travail de retouche de photos. Après tout, le travail de gravure effectué auprès de Fernando Fernandez ne lui avait pas déplu. Pourquoi ne pas envisager le dessin scientifique ? Malheureusement, la volonté ne peut pas tout. Bientôt de nouvelles souffrances apparaissent. Contrairement au diagnostic effectué lors du premier séjour de Frida à l'hôpital, la colonne vertébrale est touchée. Le port d'un corset est nécessaire : il demande quatre heures de pose et occasionne en réalité de nouvelles souffrances. Matilde, la mère malade, instable – ce qui ne l'empêche

pas d'aimer sa fille « à sa manière » –, a alors une idée que nous pourrions qualifier de « géniale » dans la mesure où elle va avoir des conséquences décisives pour l'avenir de Frida : elle fait fabriquer, au-dessus de son lit à baldaquin, une sorte de chevalet doté d'un système qui va permettre à la convalescente de peindre allongée, et d'un miroir dans lequel elle va pouvoir se voir.

Ce lit et ce miroir vont accompagner Frida toute sa vie durant, lui permettre de devenir son propre modèle, et d'adopter vis-à-vis de son corps souffrant une posture qui ne tient qu'à elle. Parfaitement consciente de sa féminité malgré les interventions mutilantes, Frida Kahlo affirme ne pas être malade mais seulement brisée, ajoutant : « Je suis heureuse de ma vie tant que je puis peindre⁵⁰. » Il n'est que de regarder les portraits d'elle peints par Roberto Montenegro pour s'en convaincre. Nulle tristesse, nul renoncement. La peinture permet au corps de se tenir droit. Ce regard dans le miroir, chez cette femme qui s'était exercée à l'autoportrait dès 1923, lui propose une nouvelle vision de la vie. « La partie la plus importante du corps, c'est le cerveau⁵¹ », affirme-t-elle. C'est ce cerveau, cette pensée, qui lui permet de dépasser sa souffrance : tout à la fois de rédiger un fameux faire-part, plein d'une sombre dérision, dans lequel elle annonce la naissance d'un enfant qu'elle n'a pas eu – « Leonardo est né à la Croix-Rouge en l'an de grâce 1925, le mois de septembre, et fut baptisé dans la mer de Coyoacán l'année suivante. Sa mère fut Frida Kahlo⁵²... » – et d'affirmer : « Je ne suis pas morte et, de plus, j'ai une raison de vivre. Cette raison, c'est la peinture⁵³. »

En 1938, elle écrit à Julien Levy : « Je n'avais jamais pensé à la peinture avant 1926, quand j'ai dû rester alitée suite à un accident de la route. Je m'ennuyais beaucoup dans mon lit, j'étais plâtrée (je m'étais fracturé la colonne vertébrale et d'autres os), alors j'ai décidé de faire quelque chose. J'ai chipé de la peinture à l'huile à mon père et ma mère m'a fait fabriquer un chevalet spécial, parce que je ne pouvais pas m'asseoir. Voilà comment j'ai commencé à peindre⁵⁴. » Quand elle raconte la même histoire à l'historien d'art Antonio Rodriguez, elle ajoute que la boîte de couleurs paternelle est un objet qu'elle convoitait depuis sa plus tendre enfance, et qui l'avait toujours fascinée... Où est la vérité ? Peu importe. L'essentiel est ailleurs. Frida commence à peindre.

Quels sont ses premiers sujets ? L'entourage immédiat : des camarades de classe, des membres de sa famille, et elle-même. Tableaux qui ont tous en commun d'être exécutés dans les tons sombres, de dégager une manière de raideur, voire une certaine maladresse, tout en laissant apparaître, déjà, un univers où réalisme et imaginaire se mêlent. Pourtant, à certains raffinements particuliers

(contours, éclairages, cadrages), on sent que la jeune peintre s'est plongée, au moins durant sa convalescence, dans des livres d'histoire de l'art. Ici et là, l'observateur attentif peut déceler certaines références à Modigliani, à Botticelli, à Bronzino, à l'Art nouveau, aux enluminures médiévales, aux estampes chinoises, aux préraphaélites... Plusieurs critiques avancent même que la cohérence de ce premier ensemble laisse à entendre qu'il ne peut avoir été exécuté par une « débutante, convalescente et couchée de surcroît sur le dos⁵⁵ ». Ces premières œuvres ont pour titre : *Pancho Villa et Adelita* (avant 1927), *Portrait d'Alicia Galant* (1927), *Portrait de Miguel N. Lira* (1927)...

Incontestablement, la « machine » est lancée. Celle qui lui fait dire que le but central de sa vie est de vivre, de faire quelque chose d'utile pour la société dans laquelle elle vit, et que son principal objectif est de bien peindre⁵⁶, tout en reconnaissant que son projet professionnel consiste à « adapter sa façon de travailler à son état de santé⁵⁷ ». Comment faire autrement ? Elle a l'impression d'être tout le temps fatiguée, et éprouve parfois au niveau de la colonne vertébrale et de la jambe droite de violentes douleurs qui ne la quitteront jamais.

À côté de ses tableaux « familiers », il en est donc d'autres, qui feront dire plus tard à Diego Rivera qu'elle peint la face intérieure comme la face extérieure d'elle-même et du monde. Il s'agit bien évidemment des autoportraits, aujourd'hui célèbres, dans lesquels elle se met directement en scène. Serge Fauchereau a raison d'écrire que leur originalité repose sur le fait qu'à l'encontre de ce que font Rembrandt, Van Gogh ou Picasso, elle ne scrute pas son visage et, ne lui imposant nullement une expérience formelle, « se montre, pose un personnage qui fait sens, qui souffre, qui brave, qui fait front, et, plus rarement, se cache⁵⁸ ».

Sa première tentative d'autoportrait, on l'a vu, date de 1923, auquel on peut adjoindre un crayon sur papier et une gouache sur papier, tous deux datés de 1927, et tous deux intitulés : *Frida à Coyoacán*. Chez cette jeune femme au moi terriblement instable, qui avoue sans détour « je peins ma réalité. Je ne sais qu'une chose : la peinture est pour moi un besoin. Et je peins toujours ce qui me passe par la tête, sans penser à rien d'autre⁵⁹ », l'autoportrait est une manière de lettre faite pour la garder toujours présente à l'esprit du destinataire – ce qui ne veut pas dire qu'elle cherche une forme de communication. Bien au contraire : l'autoportrait permet de négocier sa relation à son propre moi. Sarah M. Lowe le dit avec justesse : « Le journal de Frida Kahlo est complètement intime, mais ses [...] autoportraits ont été peints pour les autres. On peut dès lors les considérer comme "autobiographiques". Les autoportraits sont prémédités⁶⁰. »

En réalité, le premier autoportrait véritable date de la fin de l'été 1926, époque à laquelle elle a le sentiment d'avoir perdu à jamais l'être qu'elle aime le plus au monde : Alex. Cette petite huile sur toile, de 78,7 x 58,4 cm intitulée *Autoportrait à la robe de velours*, est comme un cadeau d'adieu offert au fiancé afin qu'il ne l'oublie jamais : Frida y porte une robe de velours au décolleté profond, ce qui constitue pour une jeune fille mexicaine de dix-neuf ans, surtout à cette époque, une tenue des plus osées. Le don est précédé d'une lettre : « D'accord, j'ai dit des tas de "je t'aime", j'ai eu des rendez-vous et j'en ai embrassé certains, mais dans le fond, je n'ai aimé que toi. [...] Le portrait sera chez toi dans quelques jours. Excuse-moi de te le donner sans cadre. Je te supplie de ne pas l'accrocher trop haut, pour que tu puisses le regarder comme si c'était moi⁶¹... »

Frida Kahlo fera suivre cet autoportrait initial de quelque cinquante-cinq autres – soit presque un tiers de son œuvre. Nous y reviendrons souvent. Ils donnent des renseignements précieux et ouvrent des pistes. Deux exemples. En 1946, elle peint *Le Petit Cerf* ; en 1947, *l'Autoportrait aux cheveux défaits*. Comme dans *Autoportrait à la robe de velours*, il s'agit là encore d'une forme de confession destinée à induire en erreur le spectateur : l'autoportrait révèle une vérité non sur ce qu'elle est, mais sur ce qu'elle voudrait être. En écrivant sur le rouleau figurant à la base de son *Autoportrait aux cheveux défaits*, « Moi Frida Khalo, je me suis peinte ici à l'aide de l'image du miroir », elle indique bien qu'elle adopte l'identité de ce qu'elle appelle « la grande dissimulatrice ». La peinture en général et l'autoportrait en particulier ne servent pas à révéler mais à dissimuler ce que les autres ne doivent pas voir.

La peinture, la vie ; la vie, la peinture : le choix est désormais fait. Il est définitif. D'un côté les douleurs persistantes, la « quasi-neurasthénie⁶² », les corsets de plâtre qu'on pose et qu'on enlève, les difficultés à marcher, l'impossibilité d'écrire car Frida ne peut se pencher⁶³, la perspective d'une nouvelle opération : « Mais avant que ça arrive, tu peux être sûr que je me serai auto-éliminée de la surface de la Terre. Voilà à quoi se réduit mon existence, rien de nouveau sous le soleil. Je m'ennuie avec un E comme Et merde⁶⁴ ! » De l'autre, la peinture : *Portrait de Miguel N. Lira*, *Portrait d'Alicia Galant*, *Portrait de Chong Lee*, aquarelle *Cantina Tu Suegra*...

Pendant qu'Alex est parti en Europe pour apprendre l'allemand, mais sans doute aussi pour distendre encore plus les liens qui le retiennent à Frida, cette dernière commence une nouvelle vie.

Devenue l'amie intime de Tina Modotti, elle rejoint sous son influence la Ligue des jeunesses communistes, où elle côtoie des jeunes filles de sa génération, politiquement engagées dans ce Mexique nouveau qui bouillonne. Chaque détail a son importance, ainsi troque-t-elle ses beaux vêtements de jeune bourgeoise pour une tenue plus sévère : jupe noire unie, chemisier rouge uni, insigne en émail orné de la faucille et du marteau.

Tina Modotti : c'est la grande prêtresse du moment. Dans ses Mémoires, Vasconcelos évoque le corps parfait, sensuel, sculptural, d'une femme fatale (voire dépravée), dont le corps nu était visible par tous puisqu'elle était le modèle du photographe Edward Weston qui était également son amant. En 1928, le Mexique vit à l'heure des prochaines élections présidentielles. La révolution qui, vingt ans auparavant, avait jeté le pays dans une vague de réformes, a cédé la place à une lutte fratricide entre chefs qui veulent tous se partager le pouvoir. La contestation descend dans la rue, et les soirées chez Tina Modotti sont animées. On y danse, on y boit, on y fume, on y mange, on y tient des propos véhéments sur la vie politique mexicaine, on y refait le monde. Frida y croise le nouvel amant de l'hôtesse, le peintre mexicain Xavier Guerrero, mais aussi le Cubain Antonio Mella, l'écrivain Anita Brenner, des peintres, des intellectuels, des journalistes, nombre de réfugiés politiques qui ont vu dans ce Mexique révolutionnaire, pour reprendre l'expression de l'historien Daniel Cosío Villegas, une sorte de foyer ouvert et accueillant, et bien entendu finit par y retrouver un certain... Diego Rivera qu'elle avait croisé six ans auparavant.

Ancien amant de Tina Modotti, il vient de quitter la fougueuse et possessive Guadalupe Marín, qu'il n'avait cessé de tromper à tour de bras et dont il a eu deux filles, Ruth et Guadalupe. Âgé de quarante et un ans, il est considéré comme le plus grand peintre muraliste de son temps. Ayant évincé tous ses concurrents, il s'est arrogé le monopole de la décoration des bâtiments officiels et jouit de privilèges identiques à ceux que reçoit un peintre d'État dans un régime totalitaire. On dit qu'il attire les femmes comme un aimant, qu'il rejoue avec elles les scènes de *La Belle et la Bête*. Il est monstrueux, bourré de vitalité, totalement ingérable. Obèse, il est devenu depuis son voyage à Moscou mondialement célèbre. Son ex-compagne, Guadalupe, prétend que durant leur vie commune il ne s'est jamais lavé. Agité de forces telluriques, il est, selon ses propres termes, « un homme usant de sa fonction biologique pour produire des peintures, exactement comme un arbre produit des fleurs et des fruits⁶⁵ ».

C'est le coup de foudre réciproque. Elle aime sa vitalité débordante, son côté juvénile, farceur. Il est séduit par la surprenante fraîcheur, la

malice, le cran de cette jeune fille d'une sensualité à fleur de peau et qui n'a pas froid aux yeux. Entre ceux que Hayden Herrera appelle l'éléphant et la colombe⁶⁶, l'affaire va bon train. Ils se retrouvent souvent et ils s'entendent : tous deux rejettent la morale bourgeoise, discutent des heures du matérialisme dialectique et du « réalisme social », assistent à des rassemblements de travailleurs, prennent part à des réunions clandestines, prononcent des discours à la tribune. Diego va même jusqu'à représenter Frida sous les traits d'une militante dans l'une des fresques du ministère de l'Éducation intitulée *Insurrection*.

Un jour, Frida montre trois de ses toiles à Diego. Puis la semaine suivante, elle l'invite à venir chez elle, lui dévoilant d'autres aspects de son travail. Une sorte de rituel hebdomadaire s'installe en même temps qu'un inévitable rapport amoureux. On parle de politique, de peinture. L'amour s'installe. Diego est charmé. Dans ses Mémoires, il écrit : « Sa chambre, sa présence étincelante me remplissent d'une joie merveilleuse⁶⁷. » On raconte que pour se moquer, il lui dit qu'elle a une tête de chien, et qu'elle rétorqua : « Et toi, une tête de grenouille ! »

Pour les deux peintres, le très reconnu et celui (celle) en gestation, c'est une période féconde en échanges. Dans ses confidences à Olga Campos, Frida raconte ces mois de bonheur et d'amitié, « pour ne pas dire de flirt⁶⁸ ». L'après-midi, elle va voir Diego peindre, puis il la ramène chez elle, en bus ou dans sa petite Ford ; parfois ils s'embrassent ; quand elle lui montre ses peintures, il formule des « critiques très claires », lui disant tout le potentiel qu'il voit dans son travail. En réalité, du moins dans les premiers temps de leur rencontre, Frida se met à peindre avec un regain de confiance et d'application, et force est de constater que dans certaines de ses œuvres des années 1928 et 1929, on reconnaît la patte de Diego Rivera, sa conception révolutionnaire de la vie, son sens de la couleur : *Portrait de Cristina Kahlo*, *Portrait d'Agustin M. Olmedo*, *Nina*, *Portrait d'une petite fille*, *L'Autobus*.

Il en est de même pour Diego, et J.-M. G. Le Clézio rappelle dans son livre *Diego et Frida* que la période qui précède leur mariage est « la plus productive » pour Rivera. Celui-ci travaille en effet sans discontinuer, couvrant les murs des bâtiments publics de ses plus belles fresques, les plus colorées, les plus puissantes : presque deux cents en quatre ans ! Des fresques où jaillissent la beauté du corps de la femme, le monde du labeur, l'espoir en une vie meilleure, les éléments, les forces primitives. D'un côté, chez Frida, l'exaltation de l'espace intérieur ; de l'autre, chez Diego, la grande manifestation du théâtre du monde.

Diego est politiquement engagé. Durant l'hiver 1928-1929, pour la première fois depuis son retour au Mexique, il s'investit dans le combat politique. Un combat difficile, acharné : il participe à l'organisation de la campagne présidentielle du candidat communiste, puis devient secrétaire général du Bloc des ouvriers et fermiers. Diego est amoureux. Cela ne lui était jamais arrivé : il accepte de faire sa cour, de rencontrer les parents de Frida, de demander sa main. Car l'affaire n'est pas aussi simple qu'il y paraît. Le père accepte, mais fait preuve d'un humour étrange, prévenant que sa fille est un *demonio oculto*, « un diable caché », précisant : « Prenez note que ma fille est une malade, et qu'elle le restera toute sa vie. Elle est intelligente, mais pas jolie. Si vous voulez, réfléchissez bien, et si vous avez encore envie de vous marier, je vous donnerai ma permission⁶⁹. » Matilde, la bigote, est plus réticente. Certes sa fille est sans dot, certes ce parti est intéressant, mais tout de même, sa petite Frida se prépare à épouser un « gros communiste deux fois plus âgé qu'elle », qui a une vie sentimentale plus qu'agitée. Saura-t-il rendre sa petite Frida heureuse ? Ce n'est pas la seule à se poser des questions. Tina Modotti, qui sait de quoi elle parle, entendant parler de rumeurs de mariage, lâche ce commentaire caustique : « On verra bien ce qui en sortira⁷⁰. »

Le mariage finit par avoir lieu le 21 août 1929. Il est célébré par le maire de Coyoacán, à ses heures vendeur de *pulque*, en présence de trois témoins – un coiffeur, un médecin homéopathe, un juge. Dans son édition du 23 août 1929, *La Prensa* de Mexico publie l'article suivant : « Diego Rivera se marie. Mercredi dernier, à Coyoacán, dans la périphérie, le peintre controversé a épousé l'une de ses disciples, Mlle Frieda Kahlo. Comme on peut le voir, la mariée portait une simple tenue de ville et le peintre Rivera était vêtu à l'américaine sans gilet. La cérémonie s'est déroulée en toute simplicité, dans une ambiance fort cordiale, sans ostentation ni grande pompe. À l'issue du mariage, les fiancés ont reçu les félicitations de quelques intimes. »

Une photo des deux époux, prise le jour de leurs noces, dit tout : d'un côté le monstre énorme, rabelaisien, ogre vorace ; de l'autre, la frêle « danseuse », si menue, si ardente, si fragile... Arrêtons-nous un instant sur la tenue de la mariée. Frida a choisi des vêtements empruntés à une domestique indienne : le costume Tehuana. Ce choix n'est pas anodin. Certes, comme le souligne Erika Billeter⁷¹, le long vêtement somptueux cache autant les marques extérieures de sa souffrance physique que celles de sa souffrance psychique ; certes, elle se dote d'une nouvelle identité, avec une ferveur « égale à celle d'une novice qui prend le voile⁷² », mais surtout elle porte le Tehuana, élément indispensable de la peinture mexicaine depuis que Diego Rivera en a revêtu les femmes dans ses fresques de la Secretaria de

Educación Pública, en 1923-1928. Le costume de Tehuana est « la fête par définition, la fierté, la séduction. L'or ne suffit pas pour briller, c'est tout le patrimoine culturel qui confère son mythe au Tehuana⁷³ ». Toute sa vie durant, ce costume traditionnellement revêtu par les femmes de l'isthme de Tehuantepec, dont on dit qu'elles sont les plus belles, les plus courageuses, les plus intelligentes, les plus sensuelles de tout le Mexique, habillera Frida Kahlo. Chaque jour elle le revêtira, en choisissant les éléments, les variantes, l'agrémentant de bijoux. Le costume Tehuana sera pour elle comme une seconde peau, la protégera des agressions du monde. Le costume Tehuana, résume-t-elle un jour, c'est le « portrait absent d'une seule personne⁷⁴ ».

Dans un premier temps, le mariage se passe bien, même si Guillermo Kahlo s'est levé en pleine cérémonie pour demander à haute voix devant une assemblée médusée si tout ceci ne ressemblait finalement pas à une comédie ! Un petit cercle d'intimes se déplace ensuite chez Roberto Montenegro, le juge, témoin et camarade d'études de Diego. Très vite, la fête dégénère. Lupe Marín, l'ex-femme de Diego, fait irruption dans la salle, s'élance vers Frida, lui soulève la jupe et s'écrie : « Vous voyez ces deux bâtons ? Voilà les jambes que Diego a maintenant à la place des miennes ! » Un chahut s'ensuit. Diego, qui a abusé de la tequila, tire au pistolet sur tout ce qui bouge et blesse un convive au doigt. Étrange nuit de noces durant laquelle Frida, qui n'échappe pas à une violente altercation avec son « mari », s'enfuit en larmes se réfugier chez ses parents ! Sans doute n'était-ce pas là le mariage dont Matilde avait rêvé pour sa fille. En une nuit et quelques jours, voilà cependant résumé ce que sera la vie de ces deux monstres sacrés, faite de dérision et de drôlerie, de violence et de tendresse, de provocation et de repentir : après trois journées de silence, Diego vient sonner à la porte de la maison de Coyoacán. Et les deux amoureux repartent bras dessus, bras dessous au domicile de Diego, sur le Paseo de la Reforma...

Commence pour les jeunes mariés une courte période de bonheur. Derrière l'imposante bâtisse, l'appartement est un havre étrange occupé en partie par la collection d'objets archéologiques que Diego ne cesse d'accroître de jour en jour. Pour tout mobilier, le jeune couple ne possède qu'un petit lit, une longue table noire, une table de cuisine jaune, une salle à manger. Une domestique vit là en permanence, ainsi que quatre camarades communistes. « Nous vivons tous là, les uns sur les autres, sous la table, dans les coins, dans les chambres⁷⁵ », confie Frida. Une courte période de bonheur... Pourquoi ? Diego, devenu entre-temps secrétaire général du Parti communiste mexicain, est très rapidement pris pour cible par les stalinien purs et durs, obtus. Sa liberté de ton, ses outrances, son côté

profondément réfractaire sont incompatibles avec le sectarisme du parti totalitaire. Le 3 octobre 1929, sentant que l'heure de son expulsion a sonné, Diego préfère prendre les devants et s'exclure lui-même du Parti dont il est le chef. On a l'impression d'assister à une intervention surréaliste. Après avoir posé sur la table un énorme pistolet, il déclare très solennellement : « Moi, Diego Rivera, secrétaire général du Parti communiste mexicain, j'accuse le peintre Diego Rivera de collaborer avec le gouvernement petit-bourgeois du Mexique et d'avoir accepté de peindre l'escalier du palais national. Ces actes étant contraires à la politique du Komintern, le peintre Diego Rivera doit être exclu du Parti communiste par Diego Rivera, secrétaire général du Parti communiste⁷⁶. »

Éreinté par la presse communiste, délaissé par ses amis, dont Tina Modotti, Diego n'en poursuit pas moins son travail. Contrairement à Frida qui, elle, ne peint plus, se contentant d'accompagner comme elle peut l'emploi du temps surhumain de son peintre de mari, s'occupant de lui, le soignant, lui préparant ses repas. Prendre soin de l'ogre est en soi une occupation à part entière. D'ailleurs ne voilà-t-il pas qu'il accepte, invité par l'ambassadeur des États-Unis au Mexique, Dwight W. Morrow, de décorer une loggia du palais de Cortés, à Cuernavaca ? Pour ce travail, Diego recevra 12 000 dollars. Les communistes sont satisfaits : cela les conforte dans leur attitude. Ils ont bien fait d'exclure du Parti un homme capable de pactiser avec l'ennemi américain ! Diego, lui, n'est pas mécontent : la somme est loin d'être négligeable et le jeune couple a besoin d'argent. Et Frida ? Elle vit à Cuernavaca et y trouve un rythme nouveau. C'est une sorte de lune de miel en somme. Pendant que Diego peint, elle se promène parmi les lauriers-roses et les bananiers, les jardins en terrasses et les fontaines, l'exubérance des oiseaux et des fleurs. Elle découvre les haciendas, les champs de canne, les moulins, une vie rurale qui lui était étrangère ; il y a là des péones, des paysans, des ouvriers, des femmes avec leurs bébés, les petites vendeuses sur les marchés ; au teint cuivré des uns répondent les costumes traditionnels des autres. Cette vie simple, c'est la vraie vie, le vrai bonheur, l'harmonie avec le monde indien. Frida reprend même ses pinceaux. C'est Diego qui l'y incite : le *Portrait de Lupe Marín* date sans doute de cette période, tout comme plusieurs portraits d'Indiens et son troisième *Autoportrait*, visage tourné de trois quarts et empreint d'une certaine tristesse mélancolique.

C'est un drôle d'équilibre qui tend à s'installer. Frida s'est remise à peindre. Diego poursuit de son côté sa relation à éclipses avec Ione Robinson et en entame une nouvelle avec Dolores Olmedo, un nouveau modèle. Mais Frida, qui ne se doute de rien car ces amours ont lieu lors des séjours du maître à Mexico, est heureuse, épanouie.

Bonheur illusoire... La vie est étrange. Enceinte, elle doit avorter après trois mois de grossesse. Fœtus mal placé. Certains biographes affirment que Frida était enceinte lorsqu'elle s'est mariée et que c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles Diego a voulu l'épouser. C'est absurde. La perspective d'une maternité n'a jamais rapproché Diego d'une femme. Bien au contraire. Il avait délaissé Angelina alors qu'elle était encore à l'hôpital et était revenu vers elle après la mort de son bébé ! Il a par deux fois abandonné Marevna, la première fois à la fin de sa grossesse et la deuxième fois à la naissance de Marika. Quant à Lupe Marín, il l'avait délaissée alors qu'elle était enceinte pour entamer une liaison avec Tina Modotti. Diego a toujours fui les bébés, les responsabilités, la paternité. Cela ne le grandit pas... Poussons le raisonnement plus loin encore. C'est, entre autres, justement parce qu'il savait que Frida ne pourrait jamais avoir d'enfant qu'il l'a épousée... Enfin, toujours est-il qu'en ces premiers mois de l'année 1930, Frida subit son premier avortement et Diego commence à la tromper : « Dans ma vie, j'ai été victime de deux graves accidents. Le premier, c'est quand un bus m'a renversée. L'autre, c'est Diego⁷⁷. »

Notes

42. *Time*, 27 avril 1953.

43. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954, op. cit.*

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

50. *Frida Kahlo. Confidences, op. cit.*

51. *Ibid.*

52. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954, op. cit.*

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*

55. Voir Serge Fauchereau, *Frida Kahlo*, catalogue de l'exposition Printemps Haussmann Paris, Cercle d'art, 1992.

56. Voir « Les idéaux » dans Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences, op. cit.*

57. *Ibid.*

58. *Frida Kahlo*, catalogue de l'exposition Printemps Haussmann Paris, *op. cit.*

59. Cité par Hayden Herrera, *Biographie de Frida Kahlo*, op. cit.
60. Sarah M. Lowe, « Avant-propos » au *Journal de Frida Kahlo*, op. cit.
61. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
62. *Ibid.*
63. *Ibid.*
64. *Ibid.*
65. Cité par Patrick Marnham, dans *Diego Rivera le rêveur éveillé*, Le Seuil, 2000.
66. Hayden Herrera, *Biographie de Frida Kahlo*, op. cit.
67. Diego Rivera, *My Art, My Life: An Autobiography*, New York, Citadel Press, 1960.
68. Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.
69. Cité par J.-M. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, op. cit.
70. Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.
71. Erika Billeter, dans *Frida Kahlo, La Casa Azul*, op. cit.
72. Hayden Herrera, *Biographie de Frida Kahlo*, op. cit.
73. Cité par Erika Billeter dans *Frida Kahlo, La Casa Azul*, op. cit.
74. Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.
75. *Ibid.*
76. Propos de Baltasar Frumundo cités dans Hayden Herrera, *Biographie de Frida Kahlo*, op. cit.
77. Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.

La grande dissimulatrice

« Je trouve que les Américains manquent
complètement de sensibilité et de bon
goût. »

Frida Kahlo⁷⁸

De 1929 à 1934, une répression politique très forte s'abat sur le Mexique. En 1930-1931, c'est le Parti communiste qui est particulièrement visé. Bien que ne faisant plus partie de l'organisation, Diego Rivera n'exclut pas de voir surgir de l'ombre un fonctionnaire d'État lui annonçant la fin de son travail au palais national. De toute façon, Diego et Frida ont tort des deux côtés. Les communistes voient en eux des « agents du gouvernement » et les militaires au pouvoir des « agents de la révolution ». N'est-ce pas le moment de voyager, de changer d'air ? Frida, qui n'est toujours pas remise de sa fausse couche, a sombré dans une dépression tenace. Pourquoi ne pas se rendre enfin à San Francisco, cette ville qu'elle meurt d'envie de découvrir et qu'elle appelle la « Ville du Monde » ? Ce voyage pourrait constituer, pour Diego comme pour Frida, un nouveau départ vers un autre monde, une autre vie. Diego, considéré par ses anciens amis comme le « suppôt des millionnaires yankees », reçoit des architectes du nouveau bâtiment du Pacific Stock Exchange de San Francisco une offre alléchante : peindre plusieurs fresques dans l'escalier menant au Luncheon Club, pour une somme de 2 500 dollars – une proposition plus que raisonnable puisque, à l'époque, ses peintures à l'huile se vendent aux environs de 1 500 dollars pièce.

Le 20 novembre 1930, le couple arrive en terre américaine. Emilio Cecchi, voyageur et romancier italien, alors lecteur à Berkeley, profite de ses vacances pour voyager et visiter le Mexique. Le moins que l'on puisse dire est qu'il n'aime guère Diego Rivera. Il trouve bizarre qu'un « communiste nationaliste » ait accepté de décorer le « triclinium de ploutocrates étrangers », et se range aux côtés de nombre d'artistes californiens, indignés qu'on ait pu commander une œuvre monumentale à un étranger. Présent à l'arrivée du couple, il décrit la scène : « Un jour de novembre 1930, Rivera, en compagnie de sa femme, débarqua sur le quai de San Francisco en Californie ; et tous

les reporters coururent le photographe et l'interviewer. C'est un gros homme sympathique, boudeur, d'une quarantaine d'années, au moins aussi gros que G. K. Chesterton ; un chapeau de bandit sur la nuque, le crayon et le carnet de croquis à la main. À côté de sa masse éléphantesque, sa femme, les cheveux frisés divisés sur le front, portant les traditionnelles boucles d'oreilles avec la demi-lune et les pendentifs semblait encore plus gracieuse et menue⁷⁹. »

Diego et Frida séjournent en Californie de novembre 1930 à juin 1931. Est-ce, comme certains exégètes le prétendent, leur « lune de miel » ? Rien n'est moins sûr. Si Diego, comme à son habitude, vit un véritable triomphe professionnel et personnel – il peint une œuvre monumentale pleine de vigueur et de couleurs, expose ses toiles à Los Angeles et San Diego, donne de nombreuses conférences, se coule dans une vie mondaine qui semble convenir à merveille au caméléon qu'il est devenu –, Frida apparaît à ses côtés, avant tout, comme l'épouse du grand homme. Ce qui ne peut lui convenir. À l'enthousiasme de l'un répond le pessimisme de l'autre. D'autre part, elle éprouve une certaine difficulté à dissimuler son rejet d'une société capitaliste qu'elle surnomme « Gringolandia » et dans laquelle elle ne se reconnaît pas : « La *high society* d'ici me tape sur le système et je suis pas mal en colère contre tous les richards du coin, car j'ai vu des milliers de gens dans une misère noire, sans rien à manger, sans un toit où dormir, c'est ce qui m'a le plus impressionnée ici. Je trouve épouvantable de voir les riches passer leurs jours et leurs nuits dans des parties, pendant que des milliers et des milliers de gens meurent de faim. [...] Ils vivent comme dans un énorme poulailler, sale et désagréable. Leurs maisons ressemblent à des fours à pains et le confort dont ils nous rebattent les oreilles n'est qu'un mythe⁸⁰. »

Frida n'aime ni les États-Unis ni les Américains – « des andouilles au carré⁸¹ » –, leur opposant sans cesse un Mexique qui a su garder la beauté de la terre et des Indiens, qui exulte dans sa désorganisation même. Quant aux spectateurs présents aux conférences de Diego, elle en fait une description chargée d'un humour féroce : « Un parterre de quatre cents épouvantails qui devaient avoir dans les deux cents ans, [...] une bande de vieilles hideuses, qui postillonnent presque toutes quand elles parlent, [...] un paquet d'iguanodons ancestraux à vous faire passer le hoquet⁸² ! »

En réalité, la lune de miel est un petit enfer. Le couple, déjà, commence à se désunir... Aux infidélités de Diego, qui trompe Frida avec son assistante, la belle Ione Robinson, puis avec la jeune championne de tennis Helen Wills Moody – celle-ci lui fait visiter la ville au volant de sa petite Cadillac verte, contraignant le « dieu grenouille » à s'asseoir sur un des minuscules strapontins du bolide –,

répondent celles de Frida, qui a une brève aventure avec l'Italienne Cristina Casati – femme de John Hastings, artiste, sympathisant communiste et quinzième comte de Huntingdon – et entame une liaison plus durable avec Nickolas Muray, fringant photographe américano-hongrois qu'elle verra par intermittence durant une dizaine d'années : « Nick, Je t'aime comme un ange. Tu es un lys des vallées, mon amour. Je ne t'oublierai jamais, jamais. Tu es toute ma vie. J'espère que tu ne l'oublieras jamais⁸³. »

Heureusement, il y a la peinture. Au cours des six mois qu'elle passe à San Francisco, Frida peint nombre de portraits d'amis – *Portrait d'Eva Frederick*, *Portrait de Mrs Jean Wight*, *Portrait du docteur Leo Eloesser*, etc. – et, plus inattendus, des Indiens, comme ce *Nu d'Indienne*, peint en janvier 1931, dans lequel on voit une femme placée devant un décor de feuilles tropicales. Parmi les portraits d'amis, il y a notamment celui de *Luther Burbank*, horticulteur, créateur de légumes hybrides, qui lui permet de s'éloigner pour la première fois du réalisme, sans pour autant verser dans le surréalisme ou l'imagination fantastique. C'est un tournant dans son travail. On y voit, tenant à la main une aracée, l'agronome californien jaillir d'un tronc, né lui-même d'un cadavre enterré. Évoquant le cycle de la vie et de la mort, ce portrait relève du symbolisme le plus pur. Quant au *Portrait de mariage*, il pourrait être légendé : « chronique des vicissitudes d'un couple ». Frida s'y est représentée en habit traditionnel et grand châle rouge – 50 kg à peine pour 1,60 m – aux côtés de Diego, en chemise et veste mais avec une palette à la main (parce que c'est lui le peintre ?) – 150 kg pour 1,80 m. L'ogre et sa proie : un couple traditionnel, idéalisé, un peu distant. À différentes étapes de sa vie, Frida donnera d'ailleurs de leur relation des versions picturales différentes. En 1943, *l'Autoportrait en Tehuana* ; en 1944, *Diego et Frida 1929-1944* ; en 1949, *Diego et moi*, et, la même année : *L'Étreinte amoureuse de l'univers. La Terre, moi, Diego et Monsieur Xólotl*.

À San Francisco, la santé de Frida Kahlo se dégrade : sa douleur au pied droit augmente, l'atrophie de la jambe droite s'aggrave, l'apparition d'un petit ulcère trophique crée une gêne réelle et, surtout, les radiographies révèlent une malformation congénitale de la colonne vertébrale qui fait passer au second plan les conséquences de l'accident. Le médecin qui effectue la série d'examens a pour nom Leo Eloesser. Son nom est déjà apparu dans les portraits peints lors de ce séjour californien. Passionné de voile et de voyage, musicien averti, doué d'une immense culture, c'est l'un des rares Américains à avoir séduit Frida Kahlo. Il va devenir l'un de ses amis les plus fidèles, un conseiller bienveillant avec lequel elle entretiendra une correspondance fournie, très précieuse pour qui veut pénétrer dans

l'univers complexe de la créatrice. Le portrait, précédemment évoqué, peint en 1931, est offert au bon docteur en guise de paiement de ses honoraires.

En juin 1931, un courrier émanant du gouvernement mexicain enjoint à Diego de venir terminer la fresque du grand escalier du palais national, qu'il avait tout simplement abandonnée pour partir en Californie... De retour à Mexico et grâce à l'argent gagné aux États-Unis, Diego et Frida décident de se faire construire une étrange maison dans le quartier de San Ángel. Dessinée par Juan O'Gorman, architecte disciple de Le Corbusier, elle est constituée de deux cubes de couleur reliés par une passerelle. En attendant la fin du chantier, le couple s'installe dans la maison familiale de Coyoacán, que Diego vient de racheter afin que les parents de Frida, qui connaissent de graves difficultés financières, ne soient plus obligés de s'en séparer. De Coyoacán, Frida écrit à son tout nouvel ami, le chirurgien spécialisé en ostéologie, Leo Eloesser : « Le Mexique n'a pas changé, c'est un désordre de tous les diables, il ne lui reste que l'immense beauté de la terre et des Indiens. Chaque jour, les sales États-Unis lui en volent un petit bout, c'est bien triste, mais les gens ont besoin de manger, alors c'est comme ça, le grand poisson dévore le plus petit⁸⁴. »

Mais l'intermède mexicain est de courte durée. L'éminente marchande de tableaux new-yorkaise Frances Flynn Paine propose à Diego d'organiser une rétrospective de son œuvre dans le tout récent Museum of Modern Art qui vient d'accueillir une exposition consacrée à Matisse : le couple arrive à New York le 13 novembre.

Les premiers mois de ce séjour new-yorkais sont, pour Frida, difficiles. Le contexte, il faut le rappeler, est des plus moroses. En cette période de fêtes de fin d'année, le contraste entre la joie exigée par Noël et la récession qui frappe cruellement le pays, si visible dans les rues pleines de *homesick* – qui évoquent davantage le Londres de Dickens que la ville orgueilleuse des Rockefeller, comme le rappelle justement J.-M. G. Le Clézio – ne fomente guère de la joie. Bien que le temps soit relativement doux, il pleut continuellement, Frida ne connaît personne, parle un mauvais anglais, erre pleine d'ennui dans les rues de Manhattan. Diego, de son côté, vit sur la lancée de son triomphe californien. Il travaille d'arrache-pied sur un certain nombre d'œuvres qu'il veut voir accrochées dans sa rétrospective du MoMA. Le vernissage, qui a lieu le 22 décembre, fait scandale, et la scission entre la critique et le public est flagrante. En un mois, plus de soixante mille visiteurs enthousiastes se pressent pour voir les toiles et les fresques du peintre mexicain. Mais la critique boude, raillant « l'art

indigène » de Diego Rivera, ironisant sur cette « culture de paniers et de couvertures ». Peu importe, Diego est devenu une immense vedette et croule sous les commandes. Voici pour la lumière... Mais pour l'ombre, celle dans laquelle se trouve Frida...

En avril 1932, elle écrit à Clifford et Jean Wight une lettre dans laquelle on peut lire ceci : « Ce climat new-yorkais, mon Dieu, c'est une calamité pour moi. Mais... qu'est-ce que je peux bien y faire ? J'espère que ça va aller bientôt mieux, sinon je me suicide⁸⁵. » Frida s'ennuie et prend ses amis à témoins : Diego ne s'intéresse qu'à son travail, à sa peinture, la délaisse, ne prend guère soin d'elle qui est si malade, si pleine de souffrance, bien qu'elle reconnaisse être souvent d'une « humeur massacrante⁸⁶ ». Elle n'a que faire des fêtes, des réceptions. Elle y rencontre les New-Yorkais les plus influents du monde de la finance et des arts, certes, et alors ? Est-ce suffisant, pour un personnage si plein de feu comme l'est Frida, de ne grappiller ici et là que quelques moments de bonheur grâce à la compagnie de nouveaux amis, de partir à la découverte de petits restaurants chaleureux et tranquilles ou de s'évader au cinéma en s'abreuvant de films des Marx Brothers, de Laurel et Hardy, voire du curieux *Frankenstein* de James Whale ? On peut dire, en effet, qu'à la fin de son séjour à Manhattan, Frida n'a plus rien de la créature renfermée qu'elle était lors de son arrivée, mais là encore, ce n'est guère satisfaisant. Quand, à la fin d'avril 1932, Diego est invité à peindre un énorme ensemble de fresques sur l'industrie moderne à l'Institute of Arts de Detroit, elle l'accompagne, soulagée, « heureuse de quitter cette métropole effrayante, où elle a vécu comme une ombre⁸⁷ ». On offre à Diego pour ce projet la somme colossale de 25 000 dollars. À l'époque, un ouvrier des usines Ford en gagne sept par jour...

À peine descendus du train, ce 21 avril 1932, Diego et Frida sont immédiatement plongés dans la réalité industrielle de Detroit, ville des usines Ford qui emploient de nombreux salariés mexicains. Nous sommes bien loin des mondanités et du snobisme de New York. La crise de 1929 est encore toute proche. La tension sociale est palpable. Diego voue à l'industrie moderne une sorte d'admiration. Il se plaît à glorifier l'acier, la fumée des usines, allant même jusqu'à louer la beauté des chambres fortes des banques ! Ce qui peut nous apparaître comme une contradiction n'en est pas une. Carlos Fuentes a raison, cet élan double, à la fois vers le primitivisme et le modernisme, est partie intégrante du cheminement de la révolution mexicaine : le syndrome

Zapata rejoint le syndrome Ford. Et Diego peut, sans se sentir écartelé, chanter l'Indien humble et le paysan exploité d'un côté, et de l'autre, l'idyllique alliance entre le matérialisme et l'industrie.

Dès juillet, Diego s'absorbe dans son travail. Ne l'oublions pas, il peint des fresques : il commence à minuit, travaille la nuit afin de pouvoir appliquer la couleur à la lumière naturelle du jour. Et il doit évidemment tenir compte du temps de séchage du plâtre. Mais comme toujours, il travaille dans l'enthousiasme, et quand il n'est pas sur son échafaudage, il noircit des carnets de croquis et d'esquisses de machines et d'outils. Frida le voit peu, et surtout ne vit pas dans la même exaltation. Beaucoup de choses la gênent, la mettent mal à l'aise, à commencer par cet hôtel dans lequel on les loge et qui est interdit aux juifs : elle n'acceptera d'y rester qu'après que le directeur en personne fut venu lever l'interdiction. Mais ce n'est pas tout. Comment peut-on être reçu, en pleine crise économique, par des nantis, dans des fêtes somptueuses ? Comment peut-on accepter cette voiture avec chauffeur, mise à la disposition du couple par Ford en personne (Diego, dans ses Mémoires, réécrira cette histoire en un sens qui lui est favorable !) ? Comment peut-on admirer ce M. Henry Ford qui accuse les juifs d'être les « sangsues de l'Amérique » ? Diego Rivera n'en est pas à une contradiction près... Plus tard, il n'hésitera pas à peindre une fresque commandée par Rockefeller, le fils de celui-là même qui fut responsable du « massacre de Ludlow » où vingt-cinq personnes (dont des femmes et des enfants) trouvèrent la mort dans l'affrontement entre mineurs grévistes et la Garde nationale du Colorado – nous en reparlerons. Et lorsque Frida lui reproche de porter un smoking de capitaliste sur son bleu de chauffe communiste, il répond imperturbable qu'un communiste doit s'habiller comme les gens de la haute...

Décidément, Detroit ne plaît pas à Frida, « c'est un vieux village miteux⁸⁸ », écrit-elle à son ami le docteur Eloesser, ajoutant que si la partie industrielle de la ville est vraiment intéressante, le reste est, comme partout ailleurs aux États-Unis, « laid et bête⁸⁹ ». En réalité, elle éprouve pour cette mégapole une aversion réelle. Pour plusieurs raisons. À celles déjà invoquées, il faut en ajouter deux autres.

Detroit, c'est la ville d'une nouvelle fausse couche. Suivie par le docteur Pratt, de l'hôpital Henry-Ford, elle avorte spontanément, malgré le repos et divers traitements, après quatre mois de grossesse. La douleur est encore plus vive que la première fois. Sans attendre la réponse du docteur Eloesser à qui elle avait demandé conseil, et dans le fol espoir que le docteur Pratt, qui lui avait conseillé de garder le bébé, avait raison, elle avait décidé toute seule de mener sa grossesse à son terme et fini par croire que cette fois elle serait enfin mère. Les

jours qu'elle passa à l'hôpital comptèrent parmi les plus affreux de sa vie. Dans la chambre voisine de la sienne, un homme agonisait. Il faisait très chaud, elle perdait beaucoup de sang, ne cessait de gémir, trop faible pour se lever, pour s'enfuir comme elle l'avait envisagé. Son calvaire dura treize jours, au terme desquels elle écrit à son « cher petit docteur » : « J'étais tellement contente à l'idée d'avoir un petit Dieguito que j'ai beaucoup pleuré, mais maintenant que c'est passé, il n'y a plus qu'à se résigner⁹⁰. »

Detroit, c'est aussi la ville de l'annonce de la mort prochaine de sa mère. Le 3 septembre 1932, elle apprend qu'elle est à l'agonie et décide de prendre le premier train pour Mexico. Souffrant depuis plusieurs mois d'un cancer, Matilde est dans un état désespéré et mourra le 15 septembre. Frida reste six semaines au Mexique, où elle consacre la majorité de son temps à sa famille. Fin octobre, elle revient à Detroit. Diego l'attend sur le quai : « Elle avait vu sa mère mourir et était submergée par le chagrin. En plus, elle fut horrifiée en me voyant. Au début, elle ne me reconnaissait même pas. En son absence, j'avais si peu mangé et tellement travaillé que j'avais énormément maigri [...]. En la voyant, je m'écriai : "C'est moi." Enfin, elle me reconnut et me serra dans ses bras en fondant en larmes⁹¹. »

Ces expériences négatives, cumulées, associées à celle, fondamentale, de la nouvelle perte d'un enfant – où il apparaît de plus en plus qu'elle ne pourra jamais être mère – lui ouvrent les yeux. L'expérience réitérée de la douleur lui fait découvrir un monde pictural nouveau, comme si, fait justement remarquer Erika Billeter, « cela libérait quelque chose en elle, qui l'a amenée à une vision personnelle de la représentation picturale, créant une iconographie liée à jamais à elle, et qui ne peut ni se transmettre, ni se copier⁹². » Une fois encore, c'est la peinture qui permet d'exister face à l'inactivité et à la solitude.

En sortant de l'hôpital, elle peint deux de ses tableaux les plus personnels, les plus intimes aussi, où les événements de sa vie quotidienne acquièrent une place réelle et symbolique. Durant les semaines qui ont suivi sa fausse couche, Frida peint et dessine sans cesse. Chaque missive, chaque dessin est comme une lettre volée au désespoir, qu'elle adresse à ses proches, à ceux qu'elle aime. Il y a bien entendu la lithographie, nommée on ne peut plus clairement *Frida et l'avortement*, sur laquelle on voit, à gauche – à la manière d'une image tirée d'un ancien atlas anatomique –, un grand fœtus masculin, relié par une veine à Frida, cette veine s'enroulant autour de sa « bonne » jambe. Un autre fœtus de petite taille se tenant dans le bas-ventre en position physiologique. Le visage de Frida est inondé de larmes. Des gouttes de sang tombent sur le sol... Une autre œuvre de cette même

période est fondamentale : un petit tableau sur métal, telle une image votive dûment datée et circonstanciée. Intitulé *L'Hôpital Henry-Ford*, on y aperçoit, sur un fond de lointaines usines, un lit ensanglanté sur lequel repose Frida, nue, tenant divers objets au bout de cordons ombilicaux qui sont comme autant de ballons d'enfants. Cette toile, datée de juillet 1932, fait incontestablement de Frida Kahlo l'un des peintres les plus originaux de son temps.

Sur la lithographie *Frida et l'Avortement*, elle s'était représentée avec deux bras gauches, l'un immobile le long du corps, l'autre levé, brandissant une palette en forme de cœur. Détail essentiel : Frida Kahlo n'est plus une mère mais un peintre. Avant de partir pour le Mexique, elle avait commencé à travailler à un tableau intitulé *Ma naissance*. Elle le termine à Detroit. Nous en avons déjà parlé. Il y a la tête énorme du fœtus qui apparaît entre les jambes de la mère (ce fœtus c'est Frida). Il y a la tête de la femme qui accouche, recouverte d'un linceul ou d'un drap. Il y a enfin, dans un cadre au-dessus du lit, une Vierge des Douleurs, une mère éplorée. Frida assurera plus tard que cette icône n'est pas là pour des raisons symboliques mais comme un simple élément de souvenir visuel. Rien ne nous empêche d'en douter...

Detroit reste à jamais la ville où Frida comprend qu'elle ne sera jamais mère. Dans ses Mémoires, Diego assure qu'elle essaiera encore à trois autres reprises d'avoir un enfant. Nous l'avons bien compris, c'est le drame de sa vie. La maison bleue de Coyoacán est remplie de ces témoignages d'un désir inassouvi : poupées, maisons miniatures, dinettes, livres sur l'accouchement, fœtus conservé dans un bocal au formol, robe de baptême de Diego, baigneur, berceau miniature, sans parler évidemment du fameux faux certificat de baptême rédigé en 1926 : « Leonardo est né à la Croix-Rouge en l'an de grâce 1925... » De nombreuses toiles, peintes tout au long de sa vie, témoigneront de cette fascination émouvante, de ce manque, de ce vide, et parmi elles *Moi et ma poupée* (1937). Pour conclure, ces quelques lignes extraites de son *Journal*, écrites en 1944 : « Ma peinture porte en elle le message de la douleur [...]. La peinture a complété ma vie. J'ai perdu trois enfants [...]. Les peintures se sont substituées à tout ça. Je crois que le travail est ce qu'il y a de mieux⁹³. »

C'est un fait, à Detroit, Frida Kahlo devient un peintre. Même si dans sa correspondance avec Eloesser elle joue à la modeste, disant qu'elle ne se considère pas comme une artiste, qu'elle travaille tout simplement pour oublier un peu ses soucis... Elle sait que son œuvre est là et bien là, qu'elle est en train de trouver sa place à côté de celle de Diego Rivera, et qu'elle n'est pas un peintre des rêves mais au contraire de sa propre réalité : « Je me peins parce que je suis seule. Je

suis le sujet que je connais le mieux⁹⁴. »

Durant l'automne 1932, Frida commence à ressentir une nostalgie grandissante pour son pays. Mais que faire ? Diego est de nouveau appelé à New York, où il s'est engagé à décorer le hall d'entrée du nouveau bâtiment de la Radio Corporation Arts (RCA), dans le Rockefeller Center de Manhattan. Cela fait maintenant deux ans que le couple a quitté Coyoacán et son atmosphère aussi familiale que provinciale. Après onze mois passés à Detroit, Diego et Frida retrouvent New York en mars 1933. Ce nouveau voyage ne commence pas sous les meilleurs auspices : la presse américaine attaque immédiatement le muraliste mexicain. Diego Rivera est devenu une cause que l'on combat ou que l'on défend. La comparaison est facile : n'est-il pas un nouveau Léonard de Vinci venu à New York servir le dieu de l'industrie et de la science, le nouveau César Borgia : Nelson Rockefeller ?

Provocation ou inconscience, Diego Rivera fait figurer en plein centre de la fresque un personnage ayant les traits de Lénine ! L'affaire fait un tel bruit que les commanditaires lui donnent les 14 000 dollars d'acompte qui lui reviennent, et lui ordonnent de cesser son travail et de quitter immédiatement les lieux, sans même l'autoriser à prendre avec lui ses outils... Après ce camouflet, Diego Rivera, et donc Frida, restent encore sept mois à New York. Au lieu de les rapprocher, ce que d'aucuns ont appelé « la bataille du Centre Rockefeller » les éloigne et ébranle très sérieusement les bases de leur couple. Diego traverse une période de très forte dépression, quant à Frida, elle a beaucoup de mal à supporter la chaleur étouffante de New York et son pied la fait horriblement souffrir. Ajoutons à cela l'enchaînement ininterrompu de flirts dans lesquels se lance Diego, qui finit par avoir une liaison dont il ne se cache même pas avec une jeune artiste peintre habitant le même immeuble que lui : une certaine Louise Nevelson, juive russe née à Kiev et menant à New York une vie dans laquelle, selon elle, chaque jour doit être une fête.

Frida va mal, très mal. Elle peint son emprisonnement, sa solitude, sa détresse. « Moi, ici, à "Gringolandia", je passe ma vie à rêver de retourner au Mexique⁹⁵ », écrit-elle à son cher Eloesser. Ce qu'elle n'aime pas, chez les Américains, c'est « leur morgue, leur orgueil, leur froideur protestante⁹⁶ », si éloignées de la truculence mexicaine, de la joie de vivre insubmersible. Ce qu'elle n'aime pas, à « Gringolandia », c'est cette volonté forcenée « de réussir à devenir "quelqu'un" », d'afficher sa réussite professionnelle, cet incommensurable orgueil : « Être le gran caca ne m'intéresse pas le moins du monde⁹⁷. » Et puis Diego ne s'occupe pas d'elle. Est-ce pour cela qu'elle exige qu'on l'appelle désormais « Carmen », de son deuxième prénom jusque-là

inusité ? En réalité leur désaccord est, peut-être pour la première fois dans leur vie commune, profond : Frida veut rentrer au Mexique alors que Diego éprouve une véritable aversion à cette idée. Il sait aussi qu'on l'y attend et que ses détracteurs ne vont pas manquer d'ironiser, de lui rappeler que les Rockefeller l'ont jeté comme un malpropre. Dans *Diego Rivera, le rêveur éveillé*, Patrick Marnham raconte que le peintre, excédé, finit même par lacérer à coups de couteau une de ses toiles représentant un cactus dans un désert mexicain, en hurlant qu'il ne voudrait pour rien au monde retrouver ça !

Frida n'en peut plus de cette Amérique du profit et de la finance. Au fond, qu'aura-t-elle tiré de son séjour aux États-Unis ? Une certitude, qui n'est pas celle que l'on croit, et qu'elle formule ainsi : « J'ai appris tellement de choses ici, je suis de plus en plus convaincue que la seule façon de devenir un homme, je veux dire un être humain et pas un animal, c'est d'être communiste⁹⁸. » Le Mexique lui manque. Elle envoie une lettre à Isabel Campos dans laquelle elle lui demande de préparer pour son retour « un festin de *quesadillas* de fleur de courgette avec [son] *pulque* ». Elle dit aussi à Ella et Bertram D. Wolfe que ce retour la rend triste parce que Diego l'en rend entièrement responsable. Elle passe des journées à pleurer – elle dit « à pleurnicher ». Durant cette période, elle réalise un immense collage au titre mystérieux : *Ma robe est suspendue là-bas, ou New York*. Au milieu d'un décor de buildings, d'immeubles en flammes – ici une statue de la Liberté, là une poubelle pleine de déchets –, sur un cintre, un vêtement de femme : jupe verte, corsage rouge, volants blancs. Frida absente. L'armure est à New York et l'âme au Mexique, partie, envolée. Pour Frida, et contrairement à Diego, l'avenir sinon du monde du moins le sien ne se joue pas aux États-Unis mais au Mexique.

Le 20 décembre 1933, les deux petits panneaux du quartier général des trotskistes new-yorkais achevés, Diego embarque au côté de Frida à bord de l'*Oriente*, à destination de Veracruz via La Havane. Ils n'ont plus un sou. Leurs amis se sont cotisés pour leur acheter leurs billets de retour. Deux mois plus tard, les 10 et 11 février 1934, et malgré une mobilisation d'artistes venus du monde entier, les fresques du Rockefeller Center sont effacées, le plâtre sur lequel elles reposent pulvérisé à coups de hache, en pleine nuit, afin de ne pas déranger les occupants des lieux.

Notes

78. Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954, op. cit.

79. Emilio Cecchi, *Mexique*, Climats, 1992.
80. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
81. *Ibid.*
82. *Ibid.*
83. *Ibid.*
84. *Ibid.*
85. *Ibid.*
86. Lettre à Matilde Calderón, dans *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
87. J.-M. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, op. cit.
88. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
89. *Ibid.*
90. *Ibid.*
91. Cité par Patrick Marnham, dans *Diego Rivera, le rêveur éveillé*, op. cit.
92. Erika Billeter, dans *Frida Kahlo, La Casa Azul*, op. cit.
93. Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit.
94. *Ibid.*
95. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
96. J.-M. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, op. cit.
97. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
98. *Ibid.*

Je suis un pauvre petit cerf blessé⁹⁹

« Il va me falloir de la volonté pour
retrouver ne serait-ce que l'enthousiasme
de peindre ou de faire n'importe quoi
d'autre. »

Frida Kahlo¹⁰⁰

De retour au Mexique, Diego et Frida emménagent dans leur nouvelle demeure de San Ángel. Nous en avons déjà parlé : deux maisons séparées réunies par une passerelle. Chacun chez soi : cube rose pour Diego, cube bleu pour Frida. Comme on le dit au Mexique, la *casa grande*, c'est celle où habite l'homme, et la *casa chica*, celle où vit sa maîtresse. Décrivant le Mexique des années 1930, Octavio Paz rappelle que c'était une ville pleine de grandeur déchue, une sorte de Palerme d'Amérique du Sud, avec ses vieilles demeures et ses palais anciens, « grandeur et pauvreté : vieille grandeur et mélancolie¹⁰¹ ». Mais ce n'est pas que cela. Il y a l'autre Mexico, celui qui semble obsédé par la modernité. La maison de Diego et Frida participe de cet état d'esprit, celui d'une capitale percée de nouvelles avenues où s'élèvent de nouveaux hôtels, de nouveaux monuments, de nouveaux bâtiments administratifs, qui s'étend vers l'ouest et le sud-ouest et « subit le pic des démolisseurs ou la fantaisie ravageuse des architectes¹⁰² ».

Et Frida, comment vit-elle ce retour ? Pas très bien. Au mieux prend-elle le petit déjeuner avec Diego, chez elle, du côté de la maison bleue. On parle d'un long rituel durant lequel ils lisent ensemble leur courrier, les journaux, s'informent de leurs projets respectifs. Certes... Mais il semble que Frida commence à boire, qu'elle a pour habitude d'emporter toujours avec elle, cachée dans son sac ou sous sa robe, une fiasque de cognac. On rapporte qu'elle tient l'alcool mieux qu'un homme... En réalité, ce retour n'a rien de gai. Diego n'en avait vraiment pas envie. Il est déçu, frustré, angoissé. Finalement il tombe malade. Cette année-là marque pour lui le début d'une longue série d'ennuis de santé qui l'empêchent de travailler comme il le voudrait. Il est tout le temps de mauvaise humeur.

Frida entre dans une période de repli sur soi, où la maladie est un

refuge. Elle écrit à Alex – avec lequel elle s’est depuis longtemps réconciliée et qui est désormais comme son confident – que sa tête est « pleine d’arachnides microscopiques et d’une grande quantité de bestioles minuscules¹⁰³. » Dans ce Mexique qu’elle voulait tant revoir, Frida « perd pied [...]. Elle retrouve tout à coup ses vieux démons : la solitude, la douleur, l’impression d’une fatalité qui plane sur la maison Kahlo et que la mort de sa mère a rendue encore plus perceptible¹⁰⁴ ». Elle souffre. Elle se sent terriblement seule. Elle écrit à Ella et Bertram D. Wolfe une lettre pathétique : « Je suis complètement seule. Avant, je passais mes journées à hurler de rage contre moi et sur mon malheur ; à présent je ne peux même pas pleurer car j’ai compris que c’était stupide et inutile. J’avais l’espoir que Diego allait changer, mais je vois et je sais que c’est impossible, que j’étais niaise, j’aurais dû comprendre depuis le début que ce n’est pas moi qui le ferai vivre de telle ou telle façon, et encore moins dans ce genre de circonstances¹⁰⁵. »

Comme si cela ne suffisait pas, une troisième grossesse survient, qui entraîne un nouvel avortement provoqué par le docteur Zollinger. Une laparotomie exploratoire conclut à un infantilisme ovarien. Au cours de cette même année, Frida va subir encore une appendicectomie et une première opération du pied droit : l’amputation de cinq phalanges dont la cicatrisation est interminable. Mais il y a autre chose. Plus sombre que la solitude, plus intolérable que la maladie, un événement aussi terrible qu’inattendu, monstrueux, insupportable : une trahison... Cristina, la jeune sœur de Frida, la petite fille modèle aux yeux clairs et aux traits de poupée, qu’elle a peinte en 1928 et que Diego a placée à ses côtés sur l’une des fresques du *Monde d’aujourd’hui et de demain*, la jeune mère abandonnée par son mari et qui vit depuis quatre ans avec ses deux enfants dans la maison de Coyoacán, l’amie la plus proche, le double, la jumelle, l’alliée, la seule alliée de toujours, entame une liaison avec Diego.

Certains exégètes assurent que la relation de Diego avec Frida peut être qualifiée de « sadique », rappelant que le jeune garnement de Guanajuato aimait ouvrir le ventre des souris vivantes pour voir ce qu’il y avait à l’intérieur. L’élégance n’a jamais été le fort de Diego. Et il faut reconnaître que dans cette affaire, sa façon d’agir n’est pas, une nouvelle fois, à son honneur – le médecin qui suivit Frida lors de ce troisième avortement lui avait conseillé de s’abstenir de toute relation sexuelle durant un certain temps... Frida est abasourdie par la double trahison de sa sœur bien-aimée et de son mari. La réponse de Diego laisse pantois : « En fait, celle que j’aimais c’était ta sœur ; tu n’as été que le paillason de mon amour¹⁰⁶. »

Cette « découverte » modifie très profondément la nature des

rapports que Frida entretiendra par la suite avec Diego. Une fois remise de ce choc premier, elle décidera de profiter de la même liberté sexuelle que celle affichée par son mari, dont la réaction sera alors on ne peut plus attendue : amusé dans un premier temps, lorsque Frida aura des liaisons plus ou moins intimes avec d'autres femmes, il réagira par de violentes crises de jalousie lorsqu'elle aura des aventures avec d'autres hommes !

Ne brûlons pas les étapes. Frida ne pense pas encore à tromper celui qu'elle considère toujours comme son mari. Après son accident, cette trahison est la pire blessure de sa vie. Elle doit se reconstituer, essayer de trouver l'oxygène qu'elle n'a plus. Elle est si malheureuse, confie-t-elle à Ella et Bertram D. Wolfe : « Je n'ai jamais autant souffert et jamais je n'aurais cru devoir supporter tant de malheurs. Vous n'imaginez pas dans quel état je suis et je sais qu'il me faudra des années pour faire le ménage dans ma tête. Au début, je croyais qu'une solution était encore possible, je pensais que ça n'allait pas durer, que c'était une chose sans importance, mais je suis chaque jour un peu plus convaincue de m'être fait des illusions¹⁰⁷. »

Frida ne supporte pas de partager Diego avec une autre femme, et surtout si celle-ci est sa sœur ! Elle décide donc de rompre, brusquement. En janvier 1935, elle quitte San Ángel, son petit singe-araignée sous le bras, et part s'installer dans une maison au 432 de l'avenue Insurgentes, à Mexico. Elle se fait couper les cheveux et abandonne ses tenues d'Indienne pour revêtir les habits d'homme qui étaient ceux de son adolescence. Cette première séparation marque le début d'une longue série... Diego vient parfois lui rendre visite, mais ils n'ont pour l'instant plus rien à se dire. « Il n'y a plus le moindre lien entre nous. Il ne me raconte jamais ce qu'il devient et il ne s'intéresse absolument pas à ce que je fais ou à ce que je pense¹⁰⁸ », confie-t-elle à Ella et Bertram D. Wolfe.

L'été, elle part pour New York en compagnie d'Anita Brenner et de Mary Schapiro. Au moins, là-bas, sera-t-elle à l'abri des crises de jalousie et des coups de pistolet de son mari. Elle séjourne chez ses amis Ella et Bertram, s'habille à la mode et change totalement de personnalité. Hier, dit-elle, elle s'appelait « Frida Kahlo de Rivera », à présent elle redevient « Carmen »... Est-ce à cette époque, comme elle le confiera dans un entretien en 1950, qu'elle songe à se suicider ? Elle dit seulement sans plus de précision qu'elle avait pensé mettre fin à ses jours en 1935... La vie à New York est difficile. Elle tente de survivre. Après plusieurs expériences homosexuelles et plusieurs flirts appuyés avec des hommes – notamment le sculpteur américano-nippon Isamu Noguchi, ancien assistant et collaborateur de Diego, ou Ignacio Aguirre, peintre et graveur muraliste (entre 1935 et 1940, on

lui a dénombré une quinzaine de liaisons) –, Frida ne retrouve pas pour autant son équilibre. En réalité, Diego lui manque ; et même si, de retour à Mexico, elle continue ses rencontres clandestines, notamment dans une chambre que lui prête sa sœur Luisa, près du cinéma Metropolitan, l'idée d'une forme de mariage fondé sur une indépendance réciproque commence à faire son chemin dans son esprit. Au cours de ce même été 1935, elle écrit à Diego une lettre qui est comme un appel : « Je sais maintenant que toutes ces lettres, toutes ces liaisons avec des jupons, ces ladies professeurs d'anglais, ces Gitanes qui te servaient de modèles, ces assistantes aux bonnes attentions, ces émissaires plénipotentiaires venus de loin, ne sont que de petits flirts, et qu'au fond, toi et moi, nous nous aimons profondément, et en dépit des aventures sans nombre, des coups à la porte, des imprécations, des insultes (*mentadas de madres*), des réclamations internationales – nous nous aimerons toujours¹⁰⁹. »

En réalité, le dialogue avec Diego n'a jamais été totalement rompu. Qu'il s'agisse de lettres, nombreuses – dans l'une d'entre elles, elle lui lance un véritable cri : « Je t'aime plus que ma propre peau¹¹⁰ » –, ou de tableaux comme cet *Autoportrait* où elle apparaît, cheveux courts, bouclée comme un caniche, habillée à l'occidentale ; ou le fameux *Unos cuantos piquetitos* (quelques petites piqûres), où l'on voit une femme violemment assassinée à coups de couteau par son amant. Après quelques mois de profonde solitude, elle finit par revenir. Diego, dans ses Mémoires, écrit qu'elle le fait avec « un orgueil considérablement rabattu, mais un amour intact¹¹¹ ». On peut se demander s'il a vraiment pris la mesure de la situation, entièrement nouvelle. Frida n'est plus la même femme. Elle intitulera l'un de ses dessins, daté de 1938, *Souvenir de la plaie ouverte* – celle de ces journées de l'été 1935, qui ne se refermera jamais, même si elle finira par pardonner à Cristina –, que Diego, dans ses Mémoires, minimisant les faits, présente non pas comme la sœur de Frida mais comme sa « meilleure amie » !

Durant cette guerre amoureuse qui court sur plusieurs années, Frida a-t-elle le temps et le courage de travailler ? En 1949 et 1950, dans ses entretiens avec Olga Campos, elle livre quelques clefs : « En 1933-1934, la politique m'intéressait beaucoup. Je n'ai presque rien peint. [...] En 1935, je suis allée à New York et je n'ai rien fait. [...] De 1936 à 1938, je me suis consacrée totalement à la peinture¹¹². » Voici un canevas qu'il nous suffit de préciser. En 1934, elle ne peint pas un seul tableau. En 1935, en revanche, elle en achève deux. L'*Autoportrait aux cheveux courts* et *Quelques petites coupures*. Cette deuxième toile est l'une des plus importantes peintes par Frida Kahlo. Du point de vue du traitement pictural, elle s'inspire à la fois des

gravures de José Guadalupe Posada et de la technique des ex-voto – ces petites œuvres populaires que l'on a coutume d'offrir, en faisant un vœu, au saint auquel on voue un culte –, dont elle retient la très grande finesse d'expression pour la transformer en art majeur. Elle y fait référence aux paroles d'une chanson populaire (c'est du moins ce que laisse supposer un dessin préparatoire sur lequel on peut lire la phrase : « Ma chérie ne m'aime plus parce qu'elle s'est donnée à un autre salaud, mais aujourd'hui je l'ai récupérée et son heure est venue »), et y décrit ce qu'elle vit alors au plus profond de son être. Peinture et vie intimement liées. Comme s'il était impossible de faire tenir toute l'horreur de la scène sur le petit panneau de métal, les taches de sang débordent de la toile, viennent éclabousser le cadre. Il en est dans la peinture comme dans la vie : Frida vit une situation qu'elle ne contrôle plus, qui déborde, qui la submerge. Regardez bien la femme poignardée, bras inerte, paume ouverte laissant goutter un liquide jaune, couleur qui, pour Frida Kahlo – elle s'en expliquera à plusieurs reprises –, représente la folie, la peur, la maladie.

En 1936, Frida vit une période de reconstruction. Les questions domestiques réglées, elle va souvent à Mexico se promener avec des amies, ou se rend à la campagne pour y retrouver les Indiens, les tortillas, les haricots, les plantes, les fleurs, les rivières ; l'univers qui est le sien, où elle puise sa force. Et surtout, elle recommence à peindre. Revenir à ses origines, pour quelqu'un qui cherche à retrouver son unité éclatée, est une nécessité. Elle réalise alors *Mes grands-parents, mes parents et moi*. En réalité, il s'agit d'une généalogie en neuf autoportraits. D'un côté, la tête de sa grand-mère González et celle de son grand-père Calderón, de l'autre ses grands-parents Kahlo. Au-dessous, ses parents, en habits de mariés. Et Frida, représentée trois fois : en bébé nu, dans le jardin de la Casa Azul, en fœtus relié à la robe de mariée de la mère par un cordon ombilical, en œuf humain fertilisé par un spermatozoïde. Dans *Souvenir* (1937), elle tourne les pages du journal de sa vie. Il suffit de regarder attentivement le tableau. Que voit-on ? Au centre, une femme, Frida, cheveux ras, habillée de vêtements modernes. À sa gauche, suspendu à un cintre rouge, un costume de Tehuana. À sa droite, également suspendu à un cintre rouge, un uniforme d'écolière. Les deux robes, les deux états de la vie de la femme, sont reliés à elle par un ruban de couleur carmin qui est aussi, évidemment, une veine. Le pied gauche de Frida est couvert d'un bandage – qui renvoie à l'opération de 1934, donc à l'époque où Diego la trompa avec Cristina. *Souvenir* est un livre ouvert. L'analyse qu'en fait Hayden Herrera est la nôtre : « Souvenir fait des blessures physiques les substituts des blessures morales. L'être cloué au lit, passif et soumis à son destin, a désormais laissé place à une femme debout, consciente de sa propre souffrance et désireuse de

la communiquer à l'observateur qu'elle regarde sans ciller¹¹³. »

En janvier 1937 survient un événement essentiel dans la vie de Frida Kahlo. Faisons un peu d'histoire. Lázaro Cárdenas, président du Mexique depuis 1934, est un libéral qui ouvre les portes du pays aux exilés de tout poil, aux persécutés de tous bords, qu'ils viennent des pays fascistes ou des régions écrasées par la botte communiste. Antistalinien depuis son voyage en URSS, hostile aux procès de Moscou, Diego Rivera a adhéré à la Ligne communiste internationale en septembre 1936. Aussi est-ce tout naturellement qu'il demande au président Cárdenas d'accorder l'asile politique à Léon Trotski et à sa femme Natalia Sedova, expulsés d'URSS en 1929. Refoulé successivement de Turquie, de France et sur le point de l'être de Norvège, le couple ne sait plus où aller. Le 9 janvier 1937, Trotski et sa femme débarquent du bateau-citerne *Ruth*, à Veracruz. Diego, qui souffre de problèmes rénaux, ne peut venir les accueillir, c'est Frida qui se charge de la délicate mission. Trotski apparaît sur la passerelle du bateau, veste de tweed, pantalon de golf, affichant une certaine élégance ; il est suivi de Natalia : jupe étroite à mi-jambe, bas de soie noire, en talons hauts et coiffée d'une toque. Frida les mène jusqu'à leur nouveau refuge : la Casa Azul...

Très vite, une amitié s'installe. Les deux couples s'entendent. Il faut dire que pour Trotski et sa femme, la maison de Coyoacán est une sorte de paradis : le soleil, l'air, les bougainvilliers, les cactus, les orangers, les pièces spacieuses et aérées ; « Chez Rivera, nous étions sur une autre planète¹¹⁴ », écrira Natalia. Tout le monde oublie vite qu'un certain nombre de mesures de sécurité ont tout de même été prises en vue de l'arrivée du célèbre révolutionnaire : barrières édifiées autour de la maison, fenêtres murées, porte d'entrée surveillée en permanence... Diego allant même jusqu'à acheter la maison voisine lorsqu'on la « soupçonne » de pouvoir être occupée par des espions !

Trotski n'a pas encore soixante ans. Une certaine allure, une vraie prestance, un charisme indéniable : celui exercé par un homme qui est l'un des acteurs majeurs de l'Histoire de son temps. Frida l'appelle, avec un certain dédain, *el viejo* (le vieux), ou *Piochitas* (Barbichette), mais lui fait la cour. Par jeu ? Pour mesurer son pouvoir de séduction ? Toujours est-il que le révolutionnaire au regard d'acier, à la chevelure argentée et à la barbe blanche tombe dans le panneau. Il faut dire que les choses du sexe sont loin de lui être indifférentes. Dès qu'un jupon apparaît, il devient particulièrement fringant, spirituel, et

ne s'embarrasse guère de circonvolutions. Délaisant un temps la rédaction de ses discours, sa biographie de Lénine, affolant ses gardes du corps, il glisse des billets enfiévrés dans les livres qu'il offre à Frida, lui donne des rendez-vous secrets, lui parle en anglais parce que sa femme Natalia ne comprend pas cette langue, escalade le mur de sa maison avec une échelle, s'enfuit avec elle dans l'hacienda de San Miguel Regla...

En juillet tout est fini. C'est Frida qui prend l'initiative de la rupture. Cette idylle les aurait menés trop loin. Natalia ou Diego pouvaient à tout moment les surprendre, sans compter la police politique soviétique, qui aurait fini par mettre son nez dans cette affaire. Trotski est malheureux. Hayden Herrera, dans son livre sur Frida Kahlo, révèle que le vieux révolutionnaire écrit alors une lettre de neuf pages à Frida, dans laquelle il l'implore de ne pas briser leur histoire. C'est une lettre pathétique, écrite par un sexagénaire qui n'a pas oublié l'adolescent qu'il était, une supplique romantique, celle d'un amoureux transi qui est en train de perdre l'amour de sa vie. Frida envoya la lettre à son ami Ella D. Wolfe, en lui demandant de la détruire après l'avoir lue. Ce qu'elle fit. La lettre de Trotski adressée à Ella par Frida était accompagnée d'un petit mot sur lequel était écrite une phrase sans appel : « Le vieux me fatigue. »

Quelques mois après la fin de cette liaison, le 7 novembre 1937, les Rivera et les Trotski célèbrent un double événement : le vingtième anniversaire de la Révolution russe et le cinquante-huitième de Trotski. À cette occasion, Frida offre à « Barbichette » un *Autoportrait* tout à fait charmant. Elle y apparaît entre deux pans de rideaux blancs, en costume d'aristocrate de l'époque coloniale, un bouquet de fleurs dans une main, une lettre dans l'autre, sur laquelle on peut lire : « Pour Léon Trotski avec toute mon affection je dédie cette peinture le 7 novembre 1937. Frida Kahlo à San Ángel, Mexique. » C'est un autoportrait apaisé. Voici une jeune fille dont la gorge et les oreilles sont parées de bijoux, œillet dans les cheveux, lèvres peintes, rose aux joues ; jupe saumon, rebozo ocre, corsage bordeaux, châle couleur sable, toile de fond vert olive. Luxe, calme et volupté. Une jeune fille fait son entrée dans le monde. La chrysalide se transforme en papillon. C'est une jeunesse, une virginité retrouvées.

Il est intéressant de mettre cette toile en relation avec d'autres, peintes durant cette même époque – plutôt féconde puisque, de 1937 à 1938, Frida Kahlo produira plus d'œuvres qu'au cours des huit premières années de son mariage. Dans une lettre adressée à Ella D. Wolfe en février 1938, Frida reconnaîtra d'ailleurs que la venue de Trotski au Mexique fut sans doute la meilleure chose qui lui fût jamais arrivée, elle qui jusqu'alors avait toujours pensé qu'elle n'était capable

que de s'occuper de son mari et « bonne à rien pour ce qui concerne le travail¹¹⁵ ».

Quelles sont ces toiles ? *Fulang-Chang et moi, Autoportrait avec chien Itzcuintli, Souvenir de la plaie ouverte, Ma nourrice et moi, Portrait de Dimas Rosas mort à l'âge de trois ans...* On y retrouve les grands thèmes de la pensée mexicaine – humour, exagération constante des événements grâce à laquelle la violence perd son horreur, esprit satirique, etc. –, mais aussi une problématique plus personnelle, comme l'introduction de motifs de l'art populaire qui deviennent les véritables sujets de ses tableaux, ou la mise à nu de son propre état de confusion dans la peinture. Commentant *Ma nourrice et moi*, Diego Rivera écrit dans ses Mémoires : « Dans l'histoire de l'art, Frida est la seule artiste ayant déchiré sa poitrine et son cœur afin de clamer la vérité biologique et les sentiments auxquels celle-ci donne lieu. » On peut se demander pourquoi un homme capable d'analyser une œuvre avec autant de justesse, notamment dans les rapports que cette œuvre entretient avec la vie de celle qui la peint, fut incapable de s'occuper davantage de cette femme qui était la sienne. En 1946, alors que sa santé s'est aggravée de façon irréversible, Frida peint un étrange tableau intitulé *Le Petit Cerf*. C'est un autoportrait dans lequel elle s'est représentée, moitié femme moitié homme, moitié humaine moitié animale, corps de cerf et tête de femme porteuse de bois. L'étrange animal traverse une clairière entourée d'arbres rigoureusement alignés, tandis qu'au fond de la toile la foudre frappe un lac d'eau bleue. Le petit cerf pleure, il piétine une branche morte. Ce tableau, Frida l'offrira à Diego en 1946. Sur une photo de ce tableau, elle a écrit : « Je suis un pauvre petit cerf. » Ce sont les premiers vers d'une chanson à la mode dans les années 1930 à Oaxaca¹¹⁶. L'histoire est simple : un petit cerf assoiffé d'amour parvient à surmonter sa timidité et finit par rencontrer celle qu'il aime. Ce petit cerf, c'est Frida Kahlo, ce petit cerf blessé par les épreuves de la vie, celui-là même qui donne son titre à notre chapitre.

Notes

99. Le titre du chapitre provient de « Je suis un pauvre petit cerf blessé » : Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, « Introduction » de Carlos Fuentes, « Avant-propos » de Sarah M. Lowe, Chêne, 1995.

100. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.

101. Voir Octavio Paz, « Una grandeza caída », *Artes de México*, 1988.

102. Serge Gruzinski, *Histoire de Mexico*, op. cit.

103. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.

104. J.-M. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, op. cit.
105. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
106. Cité par Emmy Lou Packard dans « Frida Kahlo : Artist and Rivera's Wife », Radio nationale mexicaine, 10 mars 1990.
107. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
108. *Ibid.*
109. Cité par Hayden Herrera, *Biographie de Frida Kahlo*, op. cit.
110. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
111. Diego Rivera, *My Art, My Life*, op. cit.
112. *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.
113. Hayden Herrera, *Biographie de Frida Kahlo*, op. cit.
114. Cité par Patrick Marnham, *Diego Rivera le rêveur éveillé*, op. cit.
115. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
116. Ce titre fait référence à une chanson populaire mexicaine et à un certain vers d'un poème de Sor Juana Inés de la Cruz.

Vivre est le but central de ma vie^{117 118}

« Rien ne vaut mieux que le rire et le mépris. Rire et s'abandonner sont une force, être cruel et léger. »

Frida Kahlo¹¹⁹

La rupture avec Trotski consommée, une autre se profile, plus grave, avec Diego cette fois. La venue au Mexique d'un célèbre écrivain français et de sa femme n'y est pas étrangère. Parti en Amérique pour rencontrer Trotski et rédiger avec lui le manifeste de la Fédération internationale des artistes révolutionnaires indépendants, cet écrivain va croiser Diego Rivera, pour lequel il nourrit une profonde admiration – et donc Frida Kahlo.

L'homme, c'est André Breton, sa femme, c'est Jacqueline Lamba. Hébergé dans un premier temps par Lupe Marín, le couple est ensuite accueilli jusqu'à la fin de son séjour au Mexique chez les Rivera, à San Ángel. Le fameux manifeste est prétexte à d'interminables discussions sur la nécessité de l'émancipation totale de l'intellectuel vis-à-vis de tous les dogmes, liberté qui est multiforme. Ainsi, par exemple dans le couple, la révolution passe-t-elle par une émancipation, une liberté amoureuse totales. Une situation maritale écrasée par le poids des jalousies, des souffrances, des fragilités est inacceptable. Et c'est bien celle-là même que vivent Diego et Frida... Voyageant jusqu'à Guadalajara, puis à travers le Michoacán, Breton entraîne avec lui Rivera et Trotski. Ce sera leur dernier périple en commun. Après cela, les destins du grand muraliste et du grand révolutionnaire se sépareront.

Pendant que les hommes se déchirent autour des questions politiques, les deux femmes font bande à part. Pour l'une comme pour l'autre, la politique est assommante dès lors qu'elle passe par la théorie. Les discussions officielles, les débats organisés les ennui. Elles préfèrent de loin réaliser des « cadavres exquis » ou se promener entre femmes. Elles laissent Rivera, Trotski et Breton s'étriper autour des notions de surréalisme et de révolution. Et puis elles trouvent Trotski trop sévère, trop strict : ne les empêche-t-il pas de fumer tout simplement parce qu'il dénie ce droit aux femmes ? Alors, elles s'en

vont fumer ailleurs, bras dessus, bras dessous. Et puis, toutes deux tombent d'accord : malgré l'affection qu'elles lui portent, elles trouvent le grand héros de la Révolution russe « vieux jeu¹²⁰ »... Enfin, soyons clair : Frida déteste Breton. Elle estime que celui que tous s'accordent à considérer comme le « pape du surréalisme » en fait trop. Certes, il porte beau, il est brillant, mais l'homme est pédant, capable de dissenter des heures sur le rôle de l'inconscient dans la peinture – à commencer par celle de Frida ; il a des certitudes intellectuelles absurdes, comme celle voulant faire du Mexique un endroit surréaliste par excellence ; non, elle n'aime pas cet homme qui se dit marxiste, et qui, malgré ses beaux discours sur le peuple et l'humanité, est capable de voler un *retable* accroché au mur d'un sanctuaire sous prétexte que cet ex-voto est un trésor surréaliste !

Breton, en revanche, on peut le formuler ainsi, est en extase devant Frida Kahlo : devant sa peinture mais aussi devant son personnage. Ses tenues, son humour, son audace, son excentricité, ses excès le fascinent. Ce qui énerve prodigieusement Frida, à qui il explique qu'elle fait du surréalisme sans le savoir, comme Monsieur Jourdain faisait de la poésie ! À peine arrivé de France, il donne des leçons à la jeune femme. Oubliant sans doute qu'elle n'est peut-être pas, comme on dit, née de la dernière pluie, qu'elle a de solides connaissances en histoire de l'art, que nombre de ses références sont conscientes, réelles ; enfin, qu'elle n'est peut-être pas le peintre naïf auquel il croit avoir affaire... Breton ne passera en tout et pour tout que sept mois au Mexique, mais il en tirera, comme d'habitude, des conclusions définitives dont la justesse reste à démontrer. Son seul dessein, prouver que le surréalisme est partout et qu'il est son prophète : « Mexique, terre rouge, terre vierge, trempée du sang le plus généreux, terre où la vie de l'homme n'a pas de prix, et cependant prête... à se consumer dans une floraison de désir et de danger ! Il reste au moins un pays dans le monde où le vent de la libération n'est pas mort... L'homme armé est toujours là, dans ses splendides loques, prêt à resurgir tout à coup de l'oubli¹²¹. »

Analysant les toiles de Frida Kahlo, il s'étonne que celles-ci, « nées sans aucune connaissance des idées qui nous guident, mes amis et moi, dans nos activités¹²² », soient de véritables œuvres surréalistes, et de se souvenir d'une phrase qu'il a entendue un jour et qui disait en substance : « Je suis la pensée d'un bain dans une pièce sans miroir. » Ajoutant, dans le prologue du catalogue qui accompagnera sa future exposition new-yorkaise : « Son art contient même la goutte d'humour atroce qui est capable d'unir les forces précieuses qui composent le mystérieux philtre d'amour mexicain. L'inventivité puissante se nourrit chez elle de la remarquable extase de la puberté et des secrets

de la vie qui éclôt. Au lieu de la traiter comme un domaine privé de la conscience, ainsi que c'est la coutume dans les cultures des zones les plus tempérées de la terre, elle accentue au contraire ces sources de son inspiration avec fierté et un mélange de perception claire et de témérité. J'ai été obligé de constater qu'il n'existe pas de peinture au Mexique qui me semblait mieux placée dans le temps et dans l'espace que celle-ci. Je voudrais encore ajouter à cela qu'il n'y a pas non plus de peinture qui soit plus exclusivement féminine. Afin de jouer plus complètement de sa séduction, l'art semble osciller d'une façon insaisissable entre la pureté absolue et la rouerie parfaite. L'art de Frida Kahlo de Rivera est comme un ruban autour d'une bombe¹²³. »

On a beaucoup glosé sur cette dernière phrase qui ne veut pas dire grand-chose, certains exégètes allant même jusqu'à écrire que Breton avait aidé « considérablement » au développement de la carrière de peintre de Frida Kahlo, notamment en organisant pour elle une exposition à Paris quelques mois plus tard – nous verrons ce qu'il en fut réellement de cette proposition...

Frida Kahlo ne pouvait être d'accord avec une telle réduction de son univers, qui ne se rapproche en rien de la nébuleuse surréaliste. Breton au Mexique, c'est Tintin chez les Picaros...

Dans un article publié dans le magazine *Vogue* de novembre 1938, intitulé « Rise of another Rivera », Bertram D. Wolfe vient au secours de son amie et répond au diktat de Breton : « Bien que ce dernier l'ait qualifiée de surréaliste, ce peintre n'a pas acquis son style en tenant compte des méthodes de cette école. On ne retrouve d'ailleurs dans son œuvre que très peu de symboles et d'éléments de la philosophie des freudiens qui hypnotisait les peintres surréalistes ; son style possède une certaine forme "primitive" qu'elle a inventée. Tandis que le surréalisme officiel s'est en général préoccupé des rêves, des cauchemars et de la symbolique de la névrose, la variante spécifique de Madame Rivera est dominée par l'ingéniosité et l'humour. » Tout est dit dans cet article plutôt favorable, y compris entre les lignes puisque l'œuvre décrite est attribuée à « Madame Rivera » et non à Frida Kahlo. Imaginons un article parlant de « Madame Sartre »... La peinture de Frida Kahlo, tout comme les gravures de Posada, excèdent les codifications surréalistes. Les mythes précolombiens, les rites afro-américains, le goût du baroque, les masques du syncrétisme religieux, propres à l'Amérique latine qu'on retrouve d'ailleurs à l'époque dans les textes de Miguel Ángel Asturias ou d'Alejo Carpentier, font partie de la vie quotidienne, participent d'un même courant culturel qui lie mythe et réalité, raison et imagination, rêve et état de veille. Nul besoin d'une théorie et encore moins de lois et de règles érigées à Paris. Dans son introduction au *Journal de Frida Kahlo*, Carlos Fuentes

évoque ainsi la vaste culture de Frida Kahlo, qui va de « Bosch et Bruegel à Posada, de la photographie aux ex-voto, et peut-être au cinéma. Frida aimait les films comiques, Laurel et Hardy, les Trois Stooges, Charlie Chaplin, les Marx Brothers », non sans avoir précisé au préalable que « ce qui distingue le surréalisme de Frida Kahlo, [c'est] la capacité de recréer un univers entier à partir de fragments de son moi, à partir des traditions tenaces de sa propre culture¹²⁴ ».

Dans une lettre à Sam A. Lewisohn, critique d'art américain, Diego Rivera lui recommande les toiles de Frida, non parce qu'il est son mari, prend-il la précaution d'écrire, mais parce qu'il est, selon ses propres termes, un admirateur fanatique de son œuvre, disant là en peu de mots ce que Breton a mis plusieurs pages à ne pas saisir : « C'est une œuvre amère et tendre, dure comme l'acier et fragile et fine comme les ailes d'un papillon, aimable comme un joli sourire et atroce comme l'amertume de la vie¹²⁵. » C'est cela qu'il faut retenir de ces dernières années, et plus particulièrement de cette année 1938. Frida n'a jamais autant peint. Elle est devenue un peintre à part entière. Malgré les difficultés sentimentales, malgré la maladie qui revient et le traitement contraignant exigé par le docteur Glusker, le mari de son amie Anita Brenner, qui la guérit d'une tumeur proliférante au pied grâce, notamment, à de douloureux traitements électriques. Oui, elle n'a jamais autant peint : *Fruits de cactus*, *Fruits de la terre*, *Xachitl fleur de la vie*, *Autoportrait « Le Cadre »*, *Autoportrait avec chien Itzcuintli*, *Fille au masque mortuaire I*, *Autoportrait avec singe*, *Le Suicide de Dorothy Hale*, *Fille au masque mortuaire II*, *On demande des avions et on reçoit des ailes de paille*, *Souvenir de la plaie ouverte*, *Quatre habitants du Mexique*, *L'accident d'avion, ou le survivant...* L'acteur Edward G. Robinson, enthousiaste, achète quatre de ses toiles et New York la demande. Début octobre, elle part : la galerie Julien Levy, sise au 15, 57^e rue Est, souhaite exposer son travail : vingt-cinq œuvres. Le vernissage est prévu pour le mardi 1^{er} novembre.

Elle emporte dans ses malles, entre autres, plusieurs de ses tableaux préférés : *Moi et ma poupée*, *Ma nourrice et moi*, *Fulang-Chang et moi* et *Ce que l'eau m'a donné...* Comme nous l'avons déjà mentionné, le catalogue est préfacé par André Breton. L'exposition est un triomphe, même si certains journalistes parlent avec condescendance de « la petite Frida », même si l'un d'entre eux trouve sa peinture « plus obstétrique qu'artistique ». *Vogue* reproduit trois de ses tableaux, accompagné de l'article de Beltram D. Wolfe déjà cité. Peu importe, après les mois d'enfer conjugal vécus au Mexique, New York apporte à Frida une immense bouffée d'oxygène. Elle y retrouve des amis. Elle

est de nouveau la reine de ce petit cercle artistique qui l'adule. Elle se promène la nuit, arpente la ville, s'arrête dans les cafés, regarde les passants, toujours avec son carnet de croquis à la main. De nombreuses anecdotes courent sur ces journées, comme celle-ci, savoureuse : un jour, un groupe d'enfants fascinés par son costume mexicain, ses bijoux scintillants, se poste devant elle, la dévisage des pieds à la tête, la suit dans les rues de New York. Le plus audacieux du groupe finit par lui adresser la parole et lui demande : « Où est le cirque ? »

New York est une fête. Diego et sa jalousie sont loin. Diego et ses amantes sont provisoirement oubliés. Ce n'est pas Mme Rivera qu'on fête ici mais Frida Kahlo, « peintre à part entière » comme l'ont enfin écrit plusieurs critiques. La liberté sexuelle revendiquée par son mari, Frida Kahlo peut en jouir elle aussi. Et elle ne s'en prive pas. Elle a une liaison avec Julien Levy, sans lendemain, placée sous le signe de la bouteille de cognac qu'elle vide chaque jour... Une autre prend forme, plus sérieuse celle-là, nous l'avons vu, avec Nickolas Muray, l'un des photographes les plus en vogue du moment. Il est beau, très beau, c'est un véritable athlète – il a été deux fois champion de sabre des États-Unis. Il a photographié Jean Cocteau, T.S. Eliot, Lilian Gish, D.H. Lawrence, Sinclair Lewis, Gloria Swanson, Johnny Weissmuller. L'idylle new-yorkaise durera trois mois. Un jour, Frida l'accompagne au studio de MacDougal Street. Le portrait qu'il fait d'elle est sans doute le plus beau de tous les clichés qui ont tenté d'apprivoiser sa personnalité. On la voit debout, le corps drapé dans un *rebozo* couleur magenta. Coiffée de tresses entremêlées à des rubans, à la manière indienne, elle n'a jamais semblé aussi calme, heureuse, comme si tous ses malheurs avaient disparu. La liberté totale de cette union, que les deux protagonistes savent sans lendemain, est sans doute ce qui laisse planer sur le visage de Frida cette manière de bonheur sans nuage. Aucune contrainte, aucune obligation.

Aussi, lorsque Jacqueline Lamba l'invite à venir à Paris, Frida hésite. Venir en France, c'est mettre un océan entre Nickolas et elle, mais aussi entre Diego et elle ; de plus, ses problèmes de santé sont toujours là, très présents. Nickolas lui conseille de ne pas refuser l'invitation. Diego, quant à lui, saute sur l'occasion. Il est étrange de constater l'absence totale de lucidité exhibée par Frida Kahlo lorsqu'il s'agit d'analyser les paroles de Diego Rivera. Elle hésite vraiment à se rendre à Paris, pour de multiples raisons. On sent bien, à lire sa correspondance du moment, que ce voyage ne l'emballe guère, c'est le moins que l'on puisse dire. Il suffirait que Diego lui demande de rester pour qu'elle ne parte plus. Trop content de se débarrasser d'elle, il lui répond, dans une lettre dont le jésuitisme est là pour rappeler que le

grand homme est pourvu d'une lâcheté incommensurable : « Crache dans tes petites mains et fais quelque chose qui mette tous les autres dans l'ombre, tu seras ainsi *Fridita la mera dientona* [Frida mon grand dragon]. [...] Ne sois pas sotte. Je ne veux pas que, pour moi, tu rates ta chance d'aller à Paris. Prends tout ce que la vie t'offre, quoi que ce puisse être, du moment que c'est intéressant et que ça te fait plaisir. [...] Je ne peux pas les blâmer d'aimer Frida, parce que je l'aime aussi, plus que tout. » Et c'est signé : « *Tu principal sapo-rana, Diego* – ton crapaud-grenouille n° 1, Diego¹²⁶. »

Janvier 1939 : Frida embarque à destination de la France. Dans huit mois, les troupes allemandes envahiront la Pologne.

Ce voyage à Paris est un échec. Frida y connaît une série de déceptions, plus ou moins importantes. La première tient aux Breton. Ils ne s'occupent pas d'elle, et la courte liaison amoureuse qu'elle a avec Jacqueline n'y changera rien. Hébergée dans un premier temps dans leur petit appartement du 42 de la rue Fontaine, elle comprend qu'elle n'y est pas la bienvenue. Obligée de partager une chambre minuscule avec la jeune Aube, la fille de l'écrivain, elle finit par s'installer à l'hôtel Regina place des Pyramides, « un putain d'hôtel où elle en a marre d'être toute seule¹²⁷ », puis accepte l'invitation de Mary Reynolds, une Américaine qui vit avec Marcel Duchamp, à venir les rejoindre. Ces déménagements successifs sont épuisants.

Ce n'est pas tout. « Cette histoire d'exposition est un bordel monstre¹²⁸ », écrit-elle à Nickolas Muray en février. En réalité, Breton, qui a sans doute d'autres chats à fouetter, ne s'est occupé de rien. Il n'a nullement préparé la venue de Frida à Paris. Il n'est pas allé chercher à la douane les tableaux qui y moisissent encore, n'a soi-disant jamais reçu les photos que Nickolas Muray lui avait pourtant envoyées, et surtout, n'ayant plus de galerie à lui depuis longtemps, ce qu'il s'est bien gardé de dire à Frida, il ne sait absolument pas où pourrait avoir lieu son exposition ! Aurait-elle fait ce voyage pour rien ? Le fiasco est complet : « Il y a quelques jours Breton m'a dit que l'associé de Pierre Colle, une vieille ordure et un fils de pute, a vu mes peintures et a trouvé que seulement deux étaient montrables, parce que le reste est trop *choquant* pour le public ! J'avais envie de tuer ce type et de le bouffer ensuite, mais j'en ai tellement ma claque de cette histoire que j'ai décidé de tout envoyer balader, et de me tirer de ce Paris pourri avant de devenir complètement siphonnée¹²⁹. » Pour ne rien arranger, une ambulance a dû venir la chercher pour l'emmener à l'hôpital : Frida souffre d'une inflammation colibactérienne rénale.

Elle n'a de l'argent que jusqu'en mars, et envisage donc sérieusement de rentrer à New York.

En réalité, elle ne supporte ni Breton, ni Paris, ni les surréalistes. Les pages qu'elle a consacrées à son séjour parisien sont d'une noirceur, d'un humour et d'une lucidité salutaires. Certes, elle rencontre Ernst, Eluard et quelques autres, écoute du jazz au Bœuf sur le toit, visite Chartres et les châteaux de la Loire, voit sa main baguée figurer en couverture de *Vogue*, inspire à Schiaparelli une robe « Madame Rivera » – toujours Madame Rivera ! –, et lors d'un surréaliste « jeu de la vérité » fort prisé de Breton, doit, en guise de gage, « faire l'amour à un fauteuil » – scène qui, au dire de certains témoins oculaires, resta longtemps dans les mémoires échauffées. Mais elle n'est pas venue à Paris pour cela. Le seul à tirer son épingle du jeu, c'est Marcel Duchamp, « le seul à avoir les pieds sur terre, dans cette bande de cinglés de dingos de fils de putes surréalistes¹³⁰ », confie-t-elle encore à Nickolas. Quant aux autres, elle lui en fait la description suivante : « Ces gens sont des putes. Ils me font vomir. Ils sont si foutrement “intellectuels” et si pourris que je ne les supporte plus. C'est vraiment trop pour mon caractère. J'aimerais mieux rester assise par terre à vendre des *tortillas* sur le marché de Toluca, que d'avoir à faire avec ces salopes “artistiques” de Paris. Ils s'assoient des heures dans les “cafés” à réchauffer leur précieux derrière, et parlent sans arrêt de “culture” et d’“art”, de “révolution” et ainsi de suite et patin et couffin, ils se prennent pour les dieux du monde, ils rêvent les idioties les plus fantastiques et empoisonnent l'air de théories et de théories qui ne se réalisent jamais. Le lendemain matin – il n'y a jamais rien à manger chez eux parce qu'aucun d'eux ne travaille et ils vivent comme des parasites sur le dos d'un tas de riches salopes qui admirent leur “génie” d’“artistes”. *De la merde* et rien que *de la merde* voilà ce qu'ils sont. J'ai jamais vu Diego ou toi perdre leur temps à des cancans idiots et des discussions “intellectuelles”. C'est pourquoi vous êtes de vrais hommes et pas des “artistes” merdiques – mince alors ! Ça valait le coup de venir ici, rien que pour voir pourquoi l'Europe est en train de pourrir, pourquoi tous ces gens – des bons à rien – sont la cause de tous les Hitler et de tous les Mussolini. Je mettrais ma tête à couper que je haïrai cet endroit et ses habitants tant que je vivrai. Il y a quelque chose de si faux et de si irréel chez eux qu'ils me rendent marteau¹³¹. »

Elle déteste cet univers creux, futile, prétentieux, décadent, alors que la guerre est aux portes de l'Europe, que l'Espagne loyaliste agonise. À Paris, il fait froid. À Paris, on mange mal. À Paris, tout est sale, et les jardins du Luxembourg sont trop pleins d'enfants, de ceux

que Frida n'aura jamais. Heureusement, il y a Duchamp, qui lui trouve une galerie, la galerie Pierre Colle, pour enfin organiser « son » exposition. Mais Breton intervient, rien ne se fait sans lui, le « pape du surréalisme » est le seul à décider. L'exposition, qui devait être à la gloire de Frida Kahlo, sera à celle du surréalisme, donc à la sienne. Aux côtés des toiles de Frida figureront des photographies de Manuel Álvarez Bravo, des portraits du XIX^e siècle mexicain – qu'il faut restaurer, ce qui va prendre un mois, et comme Breton n'a pas d'argent, c'est Frida qui finance –, un crâne en sucre, des ex-voto, et une série d'objets d'artisanat que Breton a achetés lors de son voyage au Mexique ! Le bric-à-brac habituel. Frida est furieuse : « Rien que des merdes¹³² ! »

L'exposition ouvre ses portes le 10 mars. Frida, qui avait envisagé de prendre un bateau le 8, en est dissuadée par Diego. Pourquoi partir deux jours avant le vernissage ? Pourquoi risquer de ne jamais récupérer ses tableaux ? Elle obtempère et repartira donc le 25. La mort dans l'âme, désespérée. Paris restera un mauvais souvenir, d'autant que ceux qu'elle appelle « ces salauds de riches » ne vont rien acheter, car avec la guerre ils n'achètent plus rien. Contre toute attente, le vernissage est un vrai succès. Le Tout-Paris est là. Kandinsky, ravi, embrasse Frida et la fait tourner dans les airs, Juan Miró et Yves Tanguy la complimentent chaleureusement, Picasso en personne lui offre une paire de boucles d'oreille en or et en écaille – plus tard, il écrira à Diego une lettre dans laquelle il assure que « ni Derain, ni moi ni toi, aucun de nous n'est capable de peindre une tête comme le fait Frida Kahlo¹³³ ». Enfin, le Louvre se porte acquéreur d'un autoportrait de 80 cm x 60 cm, intitulé *Le Cadre* (j'en ai déjà parlé plus haut), peint en 1938. Très coloré, très vif, on y voit Frida Kahlo coiffée d'une tresse entremêlée d'un ruban vert et dans laquelle sont fichées trois grosses fleurs jaunes (toile visible aujourd'hui au Centre Pompidou). Mais rien n'y fait. Ces honneurs, cette gloire éphémère, Frida n'en veut pas. Ce qu'elle veut c'est fuir Paris et tous ces Européens pourris, ces putains de « démocraties qui ne valent pas un clou¹³⁴ », fuir Breton, ce « *son of a bitch*¹³⁵ ». Ce qu'elle veut, c'est retrouver Nick puis, après, son cher Mexique. Le public français devra attendre cinquante-trois ans pour qu'une nouvelle exposition des toiles de Frida Kahlo soit organisée, grâce à la Fondation Dolores Olmedo Patiño A.C., dans le cadre de l'opération *Viva America* du grand magasin Le Printemps Haussmann entre les 13 février et 21 mars 1992...

Le 25 mars, Frida Kahlo quitte Le Havre à destination de New York. Ce retour est une douche froide. Nickolas Muray, qu'elle était si impatiente de retrouver, lui annonce qu'il va se marier. En réalité, il

ne supporte pas ce ménage à trois dans lequel, selon ses propres termes, seuls Frida et Diego existent. Il affirme qu'il l'a toujours senti. Il ne se trompe pas. « J'ai besoin de toi comme de l'air pour respirer et c'est un véritable sacrifice que d'aller en Europe, car tout ce que je veux c'est mon petit môme tout près de moi », avait écrit Frida avant de partir pour Paris, ajoutant : « Sois sage, même si tu t'amuses, n'arrête jamais de m'aimer, ne serait-ce qu'un tout petit peu¹³⁶. »

À Mexico, une deuxième épreuve l'attend. Diego a eu une nouvelle aventure avec un peintre hongrois, une certaine Irène Bohus. Le retour de Frida ne l'enchanté pas. Très vite leurs relations se dégradent, à tel point que l'été 1939, il choisit de rester dans sa maison de San Ángel pendant que Frida part s'installer à Coyoacán. C'est fini. À la mi-octobre, le couple dépose une demande de divorce par consentement mutuel. En décembre, le jugement est prononcé. À l'aube de cette année 1940, Frida vit un véritable calvaire. S'ajoutent à ces douloureuses questions sentimentales de nouveaux problèmes de santé. Souffrant terriblement du dos, le docteur Farill lui ordonne le repos absolu au lit, avec un poids de vingt kilos exerçant une traction pour la soulager. En vain. Une mycose se déclare sur les doigts de la main droite, ce qui est préjudiciable à son travail. Son désespoir est tel qu'elle boit comme jamais auparavant, allant jusqu'à écluser plus d'une bouteille de cognac par jour. Pour couronner l'ensemble, elle connaît de graves problèmes financiers.

Les voies de la création sont impénétrables. Alors qu'elle est en pleine négociation de divorce, Frida peint deux œuvres majeures : *Les Deux Frida* et *Deux nus dans la forêt*. Mieux encore, la période 1939-1940, durant laquelle elle ne vit plus avec Diego, est l'une des plus fécondes de sa vie d'artiste. Si un créateur avait besoin de bonheur pour créer, cela se saurait... Soyons précis. Dans sa *Biographie de Frida Kahlo*, Hayden Herrera confirme qu'elle a « pratiquement » achevé *Les Deux Frida* le jour où les documents du divorce lui parviennent. À l'appui de cette affirmation, elle cite les propos de l'historien d'art nord-américain MacKinley Helm. Ce jour de décembre 1939, il prend le thé avec Frida. Elle a l'air très mélancolique, insiste sur le fait que c'est bien Diego qui a demandé le divorce et non elle. Mais sa toile est là, devant le critique d'art. Sa première grande peinture, composée de deux autoportraits en pied. D'un côté, la Frida que Diego a aimée, de l'autre celle qu'il n'aime plus. On imagine la scène : Frida montre son tableau à MacKinley. Ici, l'artère sectionnée. Du sang coule. La Frida délaissée tente l'impossible pour arrêter l'hémorragie au moyen d'une paire de forceps. Tout à coup, les papiers du divorce arrivent à l'atelier, une grosse liasse de papiers. Le critique racontant la scène se souvient, il s'attendait

presque à ce que Frida Kahlo se saisisse de l'instrument ensanglanté et le jette rageusement au bout de la pièce... Commentant ce tableau, Frida aurait dit à Diego que son sang était le « miracle qui projette l'air de son cœur vers le sien par les veines ».

L'autre tableau est au moins aussi connu que le précédent : *Deux nus dans la forêt*. Nombre d'exégètes ont insisté sur l'aspect lesbien du tableau. En effet, il pourrait s'agir de Frida Kahlo et d'une de ses maîtresses. Tout comme dans *Ce que l'eau m'a donné*, toile datée de 1938, on y voit deux femmes nues, dont l'une a la peau mate et l'autre la peau claire. Le plus important, dans ce tableau, me semble être la présence d'un monde hostile qui enferme les deux femmes, l'une assise, l'autre laissant reposer sa tête sur les genoux de la première, toutes deux face à un précipice qui leur interdit d'aller plus loin. Dans les deux toiles, deux femmes. Depuis sa plus petite enfance, Frida se voit double. Comme si, toutes les fois où son autonomie lui pèse, son moi divisé de l'enfance remonte à la surface, réapparaît pour disparaître ensuite de nouveau. En ces jours d'angoisse, elle écrit à Diego des lettres comme celle-ci : « Mon corps voudrait t'embrasser dans ton sommeil. Mon corps voudrait en pleine nuit dormir et dans ces ténèbres être réveillé parce que tu m'embrasserais. Ma nuit ne connaît pas de rêve plus beau et plus cruel aujourd'hui que celui-là. Ma nuit hurle et déchire ses voiles, ma nuit se cogne à son propre silence, mais ton corps reste introuvable. Tu me manques tant et tant. Et tes mots. Et ta couleur. Le jour va bientôt se lever¹³⁷. »

C'est en ces temps de souffrance maximale et de totale détresse qu'elle peint ses toiles les plus violentes, les plus sanglantes. Une lente montée vers le désastre, commencée en 1938 : *Quatre habitants du Mexique*, qui est un rituel d'exorcisme ; *Cœur*, où apparaissent un collier d'épines et un cœur arraché ; *Ce que l'eau m'a donné*, où des débris flottent dans l'eau de la baignoire autour de ses jambes ; *Souvenir de la plaie ouverte*, autoportrait de Frida, cuisses écartées dont l'une est blessée, sanglante... C'est en ces « temps de malheur¹³⁸ » que Frida Kahlo commence à peindre des natures mortes où apparaissent des fruits ouverts, fendus, déchirés, la peau arrachée, la pulpe à vif : *Fruits de la terre*, *Fruits de cactus*...

En novembre 1939, Carlos Chávez envoie à Henry Allen Moe une demande de bourse de la fondation Guggenheim pour Frida Kahlo ; comme elle vient de le lui écrire, « elle a besoin de tranquillité pour peindre, et n'arrive pas à joindre les deux bouts¹³⁹ ». Sa missive est très élogieuse. Carlos Chávez brosse le portrait de Frida, une extraordinaire artiste, douée d'une incroyable sensibilité, d'un raffinement extrême, rappelant qu'en tant que femme de Rivera, elle n'a jamais eu à se soucier de conditions financières, mais qu'à la suite

d'une situation nouvelle, les données sont quelque peu changées. Malgré de très nombreuses recommandations, la bourse lui est refusée. Pourquoi ? Nul ne le sait. La réponse est peut-être dans ces mots prononcés par Jacqueline Lamba lors de l'exposition parisienne de Frida : « C'est très difficile d'être une femme peintre. » Ce à quoi Frida lui répond que les hommes sont les rois du monde et le dirigeant !

Mais peu importe. Le temps où elle présentait certaines de ses œuvres dans des encadrements en coquillage, en verre, en fer-blanc, en velours voire en plâtre recouvert de motifs reproduisant ceux des céramiques de Talavera, est révolu. Maintenant, Frida le sait, elle est peintre à part entière, elle a adopté un style bien à elle où se mêlent primitivisme, ironie, plongée dans l'intime, dérision, exhibition de ses tourments et masque de ces derniers. Femme, c'est-à-dire ex-épouse et amante, elle se pose des questions sans réponse. Peintre, elle élabore dans ses tableaux des tentatives de réponses qui s'avèrent convaincantes : terribles, sanglantes, hantées par l'image de la mort. En octobre 1939, elle écrit à Carlos Chávez : « J'ai réalisé des portraits, des compositions de figures, parfois aussi des tableaux où le paysage ou la nature morte prenait le dessus. J'ai réussi à trouver, sans y être forcée par un quelconque préjugé, une expression personnelle dans la peinture. Durant dix ans, mon travail a consisté à éliminer tout ce qui n'était pas issu des mobiles lyriques internes qui me poussaient à peindre¹⁴⁰. »

Frida Kahlo peintre ne se contente pas d'envoyer des messages de souffrance. Son art est un exorcisme qui ne gomme pas la réalité : il la transcende, il la fait advenir. Voici un art qui crée à côté du réel.

Notes

¹¹⁷. Le titre du chapitre provient de « Vivre est le but central de la vie » : Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, « Introduction » de Carlos Fuentes, « Avant-propos » de Sarah M. Lowe, Chêne, 1995.

¹¹⁸. Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, *op. cit.*

¹¹⁹. *Ibid.*

¹²⁰. Propos de Jacqueline Breton cités par Hayden Herrera, *Biographie de Frida Kahlo*, *op. cit.*

¹²¹. André Breton, *Œuvres complètes*, La Pléiade/Gallimard, 1999.

¹²². André Breton, Catalogue de l'exposition *Frida Kahlo*, galerie Levy, 1^{er}-15 novembre 1939.

¹²³. *Ibid.*

124. Carlos Fuentes, « Introduction » à Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit.
125. Cité par Raquel Tibol, *Frida Kahlo*, Francfort, Verlag Neue Kritik, 1980.
126. Cité par Bernadette Costa-Prades, *Frida Kahlo*, op. cit.
127. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
128. *Ibid.*
129. *Ibid.*
130. *Ibid.*
131. *Ibid.*
132. *Ibid.*
133. Raquel Tibol, *Frida Kahlo*, op. cit.
134. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
135. *Ibid.*
136. *Ibid.*
137. *Ibid.*
138. J.-M. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, op. cit.
139. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
140. *Ibid.*

Je suis la désintégration^{141 142}

« Explique-moi le genre d'emmerdes que j'ai et dis-moi si ça peut être soulagé ou si je vais en crever de toute façon. »

Frida Kahlo¹⁴³

Pour les surréalistes, l'exposition est une prise de position par rapport à leur propre histoire et au monde contemporain dans lequel leur action s'inscrit. Elle s'articule autour d'un thème (« Éros »), réorganise les groupes (comme à Prague en 1947), impulse un mouvement (1935 est l'année de la première exposition surréaliste en Amérique latine), permet de faire un bilan (New York, 1942, *First Papers of Surrealism*), réaffirme la cohésion du groupe (celle qui a lieu à Paris en 1947 est censée, selon Breton, « retracer les étapes successives d'une initiation »). Après Copenhague (1935), Londres (1936) et Paris (1938), l'exposition organisée à Mexico en 1940 à la Galería de Arte Mexicano est la quatrième exposition internationale du groupe. Le 17 janvier 1940, pendant que l'Europe vit à l'heure des premières déportations des juifs autrichiens et tchèques en direction de la Pologne (octobre 1939) et du pacte de non-agression signé entre l'Allemagne et l'Union soviétique (août 1939), a lieu la grande fête surréaliste organisée par César Moro, Wolfgang Paalen et André Breton. C'est l'événement culturel mondain de l'année. Tous les grands noms de l'art et de la littérature sont là, réunis autour de la galeriste Iñés Amor : le poète Xavier Villaurrutia, les peintres Roberto Montenegro, Antonio Ruiz, Carlos Méridas, le photographe Manuel Álvarez Bravo, mais aussi nombre de réfugiés européens, qu'ils soient artistes ou non.

Frida Kahlo y participe. Malgré les disputes incessantes avec Diego, malgré ses départs fréquents et son éloignement progressif qui la font tant souffrir, elle peint, pour se sentir exister et pour honorer la commande faite en vue de cette exposition. Deux toiles sont accrochées, *Les Deux Frida* et une plus récente, *La Table blessée*, qui ruisselle de sang. Assise à une table dont chaque pied est une jambe écorchée, Frida préside à une étrange cérémonie, entourée d'un Judas, d'un squelette, d'une idole précolombienne, de son faon familier, de sa

nièce Isolda et de son neveu Antonio Kahlo. Deux lourdes tentures encadrent cette scène atroce qui est comme une image du mariage brisé de Frida. La presse trouva le tableau naïf et conclut que la peinture mexicaine n'avait rien de « surréaliste » au sens où l'entendaient les incondtionnels d'un mouvement finalement assez puéril, mondain, qui n'avait plus la vigueur iconoclaste de ses débuts. Un article d'Adolfo Menéndez Samará, publié dans *Letras de México*, pose la bonne question : « Le surréalisme, égal à zéro ? » De son côté, Frida s'amuse de cette exposition où la peinture mexicaine singe la peinture à la mode, comme si tout le monde à Mexico était soudain devenu surréaliste pour pouvoir y participer... Frida n'est pas dupe : « Je n'ai jamais su que j'étais surréaliste, jusqu'à ce qu'André Breton vienne au Mexique et me dise que je l'étais. Je ne sais qu'une chose : la peinture est pour moi un besoin. Et je peins toujours ce qui me passe par la tête, sans penser à rien d'autre¹⁴⁴. »

En ce début d'année 1940, hantée plus que jamais par le sang, la mort, la souffrance, elle se pose de nombreuses questions qu'elle tente de résoudre en peignant, notamment des autoportraits dont elle possède désormais une très grande maîtrise. Comme *Le Rêve*, où elle se représente dans son lit à baldaquin, le toit surmonté d'un squelette souriant. Ou l'*Autoportrait* vendu à Nickolas Muray, où elle arbore un collier d'épines auquel pend un colibri mort. Ou encore cet autre *Autoportrait*, sur lequel elle porte en collier la couronne d'épines du Christ – on peut y lire sur une broche en forme de main : « J'ai peint mon portrait en l'an 1940 pour le docteur Leo Eloesser, mon médecin et mon meilleur ami. Avec toute mon amitié, Frida Kahlo. » Toutes ces toiles, à connotations chrétiennes, où la couleur est habilement utilisée pour accentuer l'émotion, associent maîtrise et grande liberté d'expression. Oui, Frida est au sommet de son art. Diego ne s'y trompe pas, qui déclarera plus tard que Frida a produit le meilleur de sa peinture pendant cette période, c'est-à-dire celle de leur divorce. Ce qui, comme on le sait, ne signifie nullement une aisance matérielle accrue – et cela d'autant plus que Frida ne veut recevoir aucune aide de Diego. Heureusement, Nickolas Muray lui envoie régulièrement de l'argent et Anita Brenner l'aide à payer ses médecins et ses frais d'hôpital.

Le 24 mai, un événement dramatique rappelle tout le monde à l'ordre. Plus question de tenter de résoudre ses problèmes matériels, ses questions artistiques, de débattre autour du surréalisme ou de s'appesantir sur la douleur du divorce. La réalité la plus crue, la plus violente vient soudain de s'installer : un groupe armé a pénétré dans la nouvelle maison de Trotski, rue de Londres, à deux pas de la Casa Azul, a déchargé plusieurs rafales de mitraillette – cent soixante-treize

balles furent tirées ! – et a jeté une bombe incendiaire. Trotski s'en sort miraculeusement indemne. La suite est intéressante. Le différend qui avait opposé Diego à Trotski n'était un secret pour personne. Avant que l'enquête ne conclût à l'implication d'un groupuscule de staliniens dirigé par le muraliste David Alfaro Siqueiros, les soupçons se tournent immédiatement vers Diego Rivera. Trotski, comme on pouvait s'y attendre, ne fait rien pour dissuader la police de s'engager sur une fausse piste ! Diego n'échappa à la prison que grâce à l'intervention inattendue de l'actrice Paulette Goddard. Habitant en face de chez lui à San Ángel, elle arriva avant que la police n'investisse sa maison et transféra l'artiste, dissimulé sous une couverture à l'arrière d'une voiture conduite par son amie Irène Bohus, au nez et à la barbe du colonel de la Rosa ! Caché plusieurs semaines dans un lieu tenu secret, il finit par s'enfuir aux États-Unis et par rejoindre San Francisco !

Et Frida ? Toujours amoureuse de Diego, elle garde la maison. Forte d'une note qu'il lui envoie de San Francisco, adressée à Madame Frida Kahlo, et datée du 3 juin 1940 : « Ci-joint un Pouvoir, signé et tamponné comme il se doit, qui vous autorise à sortir de ma maison les objets que vous jugerez bon de déposer à l'endroit qui vous semblera le plus opportun¹⁴⁵ », elle le prévient qu'elle a mis ce qu'elle appelle le « trésor de Montezuma » à l'abri, qu'elle a emballé un à un tous les objets, les statuettes, les pierres, les dessins, les photographies, « toutes sortes de papyrus¹⁴⁶ » et que tout a été répertorié et étiqueté. Dans la longue lettre qu'elle lui écrit le 11 juin (et qu'elle le supplie de ne pas laisser traîner au milieu des « messages d'Irene et autres pouffiasses¹⁴⁷ »), on peut lire ceci : « Tu peux dormir sur tes deux oreilles. Ils peuvent toujours me tuer, je ne laisserai pas voler tes affaires. Je souffre horriblement car chacun de ces objets me fait penser à toi, surtout ceux que tu aimes particulièrement. [...] Mais il faut que je sois forte, je n'ai pas le choix. Je suis contente d'avoir pu t'aider jusqu'à épuisement, bien que je n'aie pas eu l'honneur d'en avoir fait autant pour toi que Mlle Irene Bohus et Mme Goddard ! À en croire tes déclarations à la presse, ce sont elles, les héroïnes, les seules à mériter toute ta reconnaissance¹⁴⁸. »

L'attentat manqué contre un homme qu'elle a aimé, le départ de Diego, qui la laisse seule et ne semble même pas reconnaître tout ce qu'elle a fait pour lui en sauvant ce à quoi il tenait, la jalousie de le voir s'enfuir avec son assistante et une actrice qu'on dit chaleureuse et pleine d'entrain, avec laquelle il a une liaison et dont il avait réalisé un premier portrait en 1939, c'en est trop pour Frida, qui tombe gravement malade... La console, en lui faisant un brin de cour, un jeune homme qu'elle a rencontré lorsqu'elle était à Paris, qui a su

gagner sa confiance et son amitié, et qui vient souvent lui rendre visite. Il semble charmant, inoffensif, est marié à une jeune militante trotskiste nord-américaine. Son nom : Ramón Mercader, alias Jacson Mornard... Trois mois après l'attentat manqué, il pénètre dans le bureau de Trotski et lui perfore le crâne à coups de pic à glace. Cette fois, Diego Rivera ne peut être soupçonné d'avoir participé au meurtre : le 20 août, il était occupé à peindre une fresque au beau milieu de l'Exposition internationale du Golden Gate, à San Francisco.

Il n'en est pas de même pour Frida dont les liens avec le jeune Ramón sont connus : elle fait immédiatement partie des suspects. Douze heures durant, la police l'interroge. Puis c'est au tour de sa sœur, qui vient la rejoindre au commissariat pendant qu'une quarantaine de policiers investissent la maison de Diego, la mettant à sac, volant au passage une « magnifique horloge » offerte par Frida, des dessins, des aquarelles, des tableaux, des vêtements. Frida écrit à Diego et raconte : « Ma sœur et moi avons pleuré deux jours durant en prison. Et pendant ce temps, ils ont vidé la maison, les petits enfants de ma sœur sont restés seuls, sans manger, et nous avons imploré les policiers : "Soyez gentils, allez donner quelque chose à manger aux enfants." Au bout de deux jours, on nous a libérées, parce que nous n'étions coupables ni de l'assassinat ni des coups de feu¹⁴⁹. »

Rocambolesque et triste histoire : à la fin de la guerre, Diego Rivera, qui essayera par tous les moyens de se faire réintégrer dans les rangs du Parti communiste mexicain, prétendra qu'il avait hébergé Trotski avec l'intention de l'éliminer !

Nouveau contrecoup de ces événements autobiographiques, Frida, malade, voit son état de santé s'aggraver davantage : douleur continue dans le dos, qu'on essaie en vain de soulager avec une affreuse machine lestée d'un poids de vingt kilogrammes – « un corset en plâtre et un appareil atroce dans le cou¹⁵⁰ » –, accentuation de son alcoolisme, absorption de fortes doses de calmants, dépression nerveuse... Son ami le docteur Eloesser en est certain, il faut que la jeune femme vienne se faire soigner à San Francisco, au St. Luke's Hospital ; et Diego l'appuie dans cette démarche. Eloesser, qui ne souhaite pas aller dans le sens des analyses alarmistes des médecins mexicains, prescrit à Frida repos absolu et sevrage alcoolique, suivis d'un régime en trois points : suralimentation, électrothérapie et thérapie au calcium. Puis, dans un deuxième temps, il effectue une ponction lombaire qui ne relève rien de particulier, et une injection de Lipiodol pour des radiographies. Frida se rétablit lentement et finit par retrouver une vie presque normale.

Le rôle du docteur Eloesser est essentiel à plus d'un titre. C'est lui

qui persuade Diego d'épouser à nouveau Frida parce que, explique-t-il, leur séparation a un effet dramatique sur l'état de santé de sa patiente. Voilà un étrange « plaidoyer » qui fait fi des infidélités malades de Diego, que Frida n'a jamais supportées, mais qui atteint son but puisque les deux parties semblent se mettre d'accord pour qu'une réconciliation ait bien lieu. Les conditions posées par Frida sont à la fois étranges et extrêmement claires : elle accepte d'être à nouveau la femme de Diego Rivera « à condition qu'ils n'aient plus de relations sexuelles et qu'elle subvienne à ses besoins¹⁵¹ ». Dans ses Mémoires, Diego donne sa version des faits : « J'étais si heureux de retrouver Frida, que je donnai mon accord sur tout¹⁵². » Quant à Frida, elle lui écrit en novembre : « Diego mon amour, n'oublie pas que dès que tu auras terminé ta fresque, nous nous rejoindrons *pour toujours*, sans disputes d'aucune sorte, juste pour nous aimer beaucoup. Sois sage et suis les conseils d'Emmy Lou. Je t'adore plus que jamais. Ta petite Frida. (Écris-moi)¹⁵³. »

Le 8 décembre 1940, jour du cinquante-quatrième anniversaire de la naissance du jeune époux, ceux que leurs amis ont surnommés les « monstres sacrés » se marient pour la seconde fois. Nickolas Muray, arrivé de New York, photographie la cérémonie. Pour l'occasion, Frida a revêtu le costume d'Indienne Tehuana qu'elle avait délaissé deux années durant. Heinz Berggruen, collectionneur et marchand d'art, qui devait prendre les photos du mariage et qui avait été congédié, voyant les clichés, dira de Diego qu'il ressemble à un énorme animal ! D'une certaine façon, on peut avancer que la boucle est bouclée : l'intermède du trotskisme, la parenthèse du surréalisme sont terminés, le couple reprend une vie commune, l'espace de la création picturale va pouvoir s'installer à nouveau. Frida sait qu'elle repart vers une nouvelle vie : « Comme un Christ trahi, je suis morte par amour. Comme un Christ trahi, l'amour me ressuscitera¹⁵⁴. » La vie commune reprend, avec son lot de disputes violentes, de liaisons extraconjugales, de séparations et de réconciliations, mais dans la maison de Coyoacán, véritable port d'attache, lieu de références fondamentales, cocon initial, que Frida décide de réinvestir après la disparition de son père au printemps 1941.

Tout en conservant son atelier de San Ángel, Diego emménage dans la Maison Bleue de la rue de Londres – ce qui donnera lieu, par la suite, à toutes les légendes possibles, à toutes les vérités enjolivées propres à ce genre d'histoires. Ne lit-on pas en effet, sur le mur couleur indigo de cette Casa Azul aujourd'hui transformée en musée, cette belle phrase : *Frida et Diego vécurent dans cette maison de 1929 à 1954* ? Bien. Mais restons en 1941. Frida et Diego reviennent dans la Casa Azul. Frida y a aménagé pour Diego une chambre avec un soin

particulier. Hayden Herrera, dans sa *Biographie de Frida Kahlo*, énumère les objets rassemblés par l'amoureuse Frida : un lit de bois sombre assez grand pour que Diego puisse y dormir, un portemanteau pour qu'il y accroche ses vêtements et ne les jette pas à terre comme il le fait habituellement, des étagères pour disposer ses idoles précolombiennes, une table pour qu'il puisse écrire, jusqu'à une commode sur mesure pour ses immenses chemises. C'est une femme amoureuse qui prépare un nid douillet pour son mari, tout en sachant qu'il a gardé à San Ángel une autre chambre afin d'y amener, quand le besoin s'en fait sentir, ses amantes. Cependant, la réconciliation entre les deux époux semble bien réelle, raisonnable, acceptable. Frida s'emploie aux tâches domestiques, fait le ménage, la cuisine, va au marché avec sa sœur ou une amie. On déjeune ensemble. On fait visiter à l'autre son atelier. On lui montre ses dernières réalisations. De nouveau on ouvre le courrier ensemble, on lit la presse, Frida va même jusqu'à inviter Diego et son assistante à venir la visiter dans son atelier. Oui, la vie reprend. La Casa Azul est un lieu salubre où personne ne s'ennuie. Guadalupe Rivera, qui vivra avec le couple en 1942, insistera sur ce côté bonheur et joie permanents que Frida crée autour d'elle, décorant la Maison Bleue de guirlandes multicolores, agençant de magnifiques tables pour recevoir les amis, disposant des coupes pleines de fruits, des bouquets multicolores, toujours prête à sortir les couverts de fêtes, à déboucher une bonne bouteille de vin, à cuisiner un plat mexicain roboratif. En juillet 1941, Frida écrit à son ami Eloesser : « Le remariage fonctionne bien. Peu de disputes, une meilleure entente mutuelle et, en ce qui me concerne, moins d'enquêtes du genre chiantes sur les autres dames qui parfois viennent soudain occuper une place prépondérante dans son cœur. Bref, toi pouvoir comprendre que j'ai enfin admis que la vie est ainsi faite et que tout le reste n'est que foutaise¹⁵⁵. »

Est-ce que tout va bien pour autant ? Non. Frida ne s'est toujours pas remise du décès de son père, sa situation financière ne s'améliore guère, la vente de tableaux est difficile, sa santé est toujours aussi chancelante, lui fait passer d'« amers moments¹⁵⁶ », et la déprime revient. Frida est de nouveau épuisée, fatiguée par son mal de dos et des douleurs aiguës aux extrémités du corps. Elle maigrit, fait de l'asthénie, a des règles de plus en plus irrégulières. Le docteur Carbajosa lui prescrit un traitement hormonal pour réguler son cycle et fait disparaître l'infection de la peau sur les doigts de la main droite. Frida, qui s'est toujours battue contre son corps, ne se laisse pas abattre pour autant, et la peinture est là, agrémentée d'une reconnaissance sociale qui la revigore, d'une notoriété qui s'accroît. Frida enchaîne plusieurs expositions, bénéficie de commandes de mécènes, mais aussi des autorités mexicaines – comme la réalisation

d'un portrait représentant les « cinq Mexicaines qui se sont le plus distinguées dans l'histoire du pueblo » ; enfin, Peggy Guggenheim l'invite à New York. Frida, qui a si peur d'être abandonnée – ses carences affectives nées dans l'enfance sont tenaces –, qui est si souvent déprimée, découragée, qui vit si mal ses blessures d'amour-propre, son déficit de l'image de soi et ses conflits relationnels, a plus que quiconque besoin de cette acceptation par l'autre, de cette reconnaissance qui n'arrive que de façon épisodique et éphémère.

Dans la Maison Bleue – « refuge qui est un prolongement de son corps, où chaque pierre, chaque meuble est imprégné de la mélancolie du souvenir et de la marque de la douleur¹⁵⁷ » –, parmi les magnolias et les *ahuehuetes* du patio, les colombes (en telle quantité que les visiteurs ressortent couverts de *corucos*), les idoles précolombiennes, les livres, les poupées Judas, un cerf nain, des chiens, un chat, une poule, un aigle et un couple de singes-araignées (dont Fulang-Chang, qui figure sur le célèbre autoportrait de 1937), c'est tout un univers d'amis, un monde dont elle est le centre, qui gravite autour de Frida. Là, dans sa maison de Coyoacán, elle est constamment entourée de visiteurs, d'amis et d'élèves qu'elle reçoit avec chaleur, faisant preuve de multiples attentions et tentant bien souvent de leur cacher son profond abattement.

En 1951, Lola Álvarez Bravo et Jorge Hernández Campos entament le tournage d'un film expérimental dans lequel Frida Kahlo joue son propre rôle. Jorge Hernández Campos raconte comment, après être entré dans la Maison Bleue comme dans un temple, il tente de s'en approcher au plus près, y voyant successivement une véritable œuvre d'art, une invention, un produit de la culture, l'essence même d'une maison mexicaine ; il la décrit avec beaucoup de justesse : « La maison dans son ensemble n'était pas agréable, non. Elle était plus que cela, elle était belle, mais d'une beauté obscène, fanée, indéfinie, menaçante – peut-être en raison des allusions à la révolution qui mettrait un jour le monde à feu et à sang – et d'une beauté aussi grave que certains édifices religieux de l'époque des vice-rois, dans l'environ desquels on ressent la fin des temps, bref, comme tous les lieux exceptionnels saturés d'histoire¹⁵⁸. »

Pendant que Diego s'engage dans un projet pharaonique, édifier à la manière des Aztèques une sorte d'atelier-tombeau, musée à sa gloire et à celle des soixante mille objets d'art précolombien qu'il a amassés depuis une vingtaine d'années, Frida commence enfin à gérer une œuvre suffisamment appréciée dans son pays pour figurer dans la plupart des grandes expositions collectives. Ainsi participe-t-elle en 1942 à la création du Seminario de Cultura Mexicana – organisme qui regroupe vingt-cinq artistes et intellectuels chargés de promouvoir la

culture mexicaine par le biais de conférences, de publications et bien entendu d'expositions – et accepte-t-elle d'enseigner à La Esmeralda, une école d'art populaire destinée à de jeunes ouvriers et paysans. La plupart des grands peintres mexicains du moment s'engagent dans ce projet, y compris Diego Rivera, et dans les premiers temps, les professeurs sont plus nombreux que les élèves ! Faute de locaux, les cours ont lieu dans la ville, et les jeunes élèves peignent la vie au quotidien : les lavoirs, les marchés, les bidonvilles, les usines. Au bout de quelques mois, Frida, qui n'est pas un professeur comme les autres et qui, surtout, est fatiguée par les allers-retours entre Coyoacán et la Esmeralda, finit par accueillir tout ce petit monde dans le patio de la Casa Azul : « Le jardin tout entier est à nous. Allons peindre. Voici la pièce où vous rangerez votre matériel. Moi, je vais travailler dans mon atelier. Je ne sortirai pas tous les jours pour voir votre travail¹⁵⁹. » Au fil des jours, les élèves seront moins assidus. Ne restera plus alors qu'un petit noyau composé de quatre d'entre eux – Guillermo Monroy, Fanny Rabel, Arturo García Bustos, Arturo Estrada – qui prendra le nom de « los Fridos », en opposition amicale aux élèves de Rivera qui se faisaient appeler « los Diegos »...

Le samedi 19 juin 1943, à 11 heures du matin, Frida et ses « Fridos » invitent la population à venir inaugurer une exposition un peu particulière intitulée, dans les libelles distribués dans les rues de Coyoacán : « *Grande Première des Peintures Décoratives de la Grande Pulquería* La Rosita à l'angle de la rue de Londres et de la rue Aguayo ». La fête est somptueuse. Les acteurs assurent que « le Mexique tout entier » y assiste. Lancers de ballons, confettis, guirlandes en papier, chants, danses, jeunes filles en tenue de Tehuanas, orchestres de *mariachis*... On vit Diego danser, coiffé d'un sombrero. On aperçut Frida, enchaînant *jaranas* et *danzones*, oubliant ses douleurs et buvant force verres de tequila... Le succès fut tel que d'autres établissements passèrent commande aux jeunes artistes pour décorer leurs façades. Cet épisode joyeux, populaire, est significatif de l'extrême vitalité dont Frida peut faire preuve, de son extrême bonheur de vivre, même au cœur des moments les plus sombres, les plus douloureux...

Ces années 1942-1943 sont fécondes. Frida peint beaucoup : *Nature morte*, *Portrait de Marucha Lavin*, *Autoportrait avec singe et perroquet*, *Lucha Maria*, *Une fille de Tehuacan*. Et participe, avec l'*Autoportrait à la natte*, à l'exposition *Le Portrait au XX^e siècle* du Museum of Modern Art de New York. Autoportrait en buste, il est une sorte de commentaire pictural de son mariage : de nouveau pourvue d'une belle masse de cheveux, avec une natte spectaculaire, symbole de sa féminité retrouvée, elle y apparaît empreinte d'une tristesse tenace ; les feuilles

coupantes d'une immense plante agressive – qui rappellent les vaisseaux sanguins des *Deux Frida* – cachant sa poitrine dénudée.

Nous évoquions précédemment l'élaboration du musée-mausolée ; le projet se précise et prend une étrange direction. Laissons la parole à Diego Rivera : « Frida et moi avons commencé à bâtir un drôle de ranch. Nous avons projeté d'y produire nos propres aliments, notre lait, notre miel et nos légumes, tout en préparant la construction de notre musée. Dans les premières semaines, nous avons bâti une étable pour nos animaux [...]. Pendant la guerre, ce bâtiment était notre "foyer", à Frida et à moi. À la fin de la guerre, il a été transformé pour n'abriter que mes statuettes¹⁶⁰. » Hayden Herrera a raison, ce « foyer » cimente leur remariage, les enracine davantage encore dans la culture mexicaine, et leur permet d'échapper à la violence du monde¹⁶¹. Frida s'implique dans ce projet. En février 1943, elle écrit à son ami Marte R. Gómez, alors ministre de l'Agriculture, pour lui vanter les mérites de cette « maison d'idoles » et lui demander si l'État ne pourrait pas financer l'aménagement de ce qui pourrait devenir une sorte de musée archéologique destiné à recueillir les pièces ramassées depuis tant d'années par Diego Rivera. Devenu musée d'Anthropologie, l'édifice sera ouvert au public en 1964.

La terre mexicaine, la culture autochtone sont des thèmes fondamentaux de l'œuvre de Frida, la fresque de la *pulquería La Rosita*, son intérêt manifesté pour cette « maison d'idoles » nous le rappellent. Frida est sensible à la magie indienne, à la fête indienne, à son almanach sacré, mais à mesure que l'œuvre s'affirme, se précise, force est de constater que cette peinture renvoie de plus en plus à son auteur sa propre image, c'est-à-dire celle d'une vie marquée par la souffrance. Ainsi en est-il de l'*Autoportrait en Tehuana*, peint en 1943 : Frida, la tête ceinte d'une coiffe de dentelle faite de feuilles dont les nervures sont autant de tentacules qui l'emprisonnent, est là, regard sombre, visage fermé, avec, peint sur le front, tel un médaillon captif, le visage de Diego. C'est vers cette époque qu'elle commence son *Journal*, sorte de carnet de notes violent, provocateur, érotique, hardi, à l'image de sa propre personnalité et de son œuvre, qu'elle tiendra jusqu'à sa mort ; *Journal* qui sera malheureusement amputé de dix-neuf pages, arrachées par des amies de Frida qui s'y trouvaient mises en cause...

On imagine Frida, chaque matin, ouvrant les pages de son *Journal*, les couvrant de dessins spontanés, imprévus, de dessins automatiques donnant accès aux images tapies dans son inconscient. Elle y crée des personnages en toute liberté, à partir de taches, d'éclaboussures d'encre. Le délibéré y côtoie l'accidentel. Toutes les techniques peuvent y être utilisées : crayons de couleur, encres, lavis, pastels gras,

crayons Conté, gouaches. Parfois l'encre traverse l'épaisseur de la feuille, parfois Frida classe, rationalise, nomme, donne des titres, fait des commentaires, légende. « Le phénomène est imprévu », note-t-elle ici ou, sous l'une des planches, « Qui est cet imbécile ? ».

Quand Frida commence ce *Journal*, sa vie, rappelons-le, a été affectée par plusieurs événements difficiles : mort de son père, divorce, acceptation de ne jamais pouvoir mener à terme une grossesse, interventions chirurgicales innombrables sans qu'une amélioration réelle apparaisse, détérioration inéluctable de sa santé... Ces pages sont un témoignage passionnant, indispensable. On y voit Frida, au jour le jour, y affronter sa solitude, sa peur, l'horrible progression, régression devrions-nous écrire, de son état physique, son combat, tantôt sa résignation tantôt sa réaction stoïque face à ses échecs ou lorsqu'elle est confrontée au verdict du corps médical. On la voit aussi, au jour le jour, vivre avec Diego, nous parler de sa relation avec Diego, de ses moments d'ombre et de ses moments de lumière, méditer sur l'art et la couleur, le tout en une prose métaphorique émaillée de nombreuses fautes d'orthographe. Le dernier passage écrit de ce *Journal*, au terme d'une longue liste rappelant ceux qui l'ont aidée lors de cette ultime rechute, de cet ultime séjour à l'hôpital, agrémenté d'un dessin où apparaissent son corps troué de flèches et un visage impassible sur lequel roule une larme, est une phrase terrible, à double sens : « J'espère que la sortie sera joyeuse – et j'espère ne jamais revenir¹⁶². »

À cette époque, Frida a déjà signé une centaine d'œuvres et participe à de nombreuses expositions : en 1943, *Un siècle de portrait mexicain*, à la bibliothèque Benjamin-Franklin de Mexico ; *Primer Salón de la Flor*, organisé dans le cadre des floralies annuelles de Mexico par le ministère de l'Agriculture et du Développement ; *Art contemporain du Mexique* au Philadelphia Museum of Art ; *Salón Libre 20 de Noviembre*, au Palacio de Bellas Artes... En 1944, elle réalise l'une des toiles les plus représentatives de son art, l'une des plus violentes et des plus douloureuses, *La Colonne brisée*. Mais cette année est une année terrible. Le cercle infernal reprend : douleurs dans la colonne vertébrale et dans la jambe droite, pose d'un corset d'acier et repos total, manque d'appétit, perte de poids, vertiges. Ce n'est pas tout ; les médecins hésitent : tuberculose ou syphilis, voire les deux ? Nouvelle ponction lombaire, transfusions sanguines, bains de soleil, suralimentation, traitement à base de bismuth, d'antigènes de méthyle, nouvelle ponction lombaire avec injection de Lipiodol, traitement à base d'arsenic... Est-ce fini ? Non. Le docteur Alejandro Velasco Zimbrón, après de nouvelles radiographies, ne voit d'autre

issue que le recours à une laminectomie et à une greffe sur la colonne vertébrale (opération d'Albee). Comment vivre un tel enfer ? Le 24 juin 1944, Frida écrit au docteur Eloesser une lettre qui est un appel désespéré : « [...] Je vais de plus en plus mal [...]. Au début, ça a été la croix et la bannière pour m'habituer. Putain ce que c'est pénible d'avoir à supporter ces appareils, mais si tu savais à quel point j'allais mal avant qu'on me les mette... Je ne pouvais matériellement plus travailler, chaque mouvement, même insignifiant, m'épuisait. [...] Certains médecins insistent à nouveau pour m'opérer, mais je n'accepterai que si c'est toi qui le fais, si tant est qu'il faille le faire¹⁶³. »

Revenons à *La Colonne brisée*. Nombre de critiques estiment que cette toile exprime le sentiment de l'artiste après sa première opération de la colonne vertébrale, alors qu'elle lui est antérieure. Qu'y voit-on ? Une Frida Kahlo debout, nue, le corps partagé en deux par une fente profonde dans laquelle se trouve incrustée une colonne ionique fendillée. Un corset orthopédique entoure le torse disloqué. Sangles de cuir à boucles métalliques, larmes, clous transperçant le corps, seins en majesté, accentuent la grande force dramatique de ce tableau qui apparaît comme une sorte de glorification de la maladie dont souffre Frida. Dans son *Journal* elle écrit : « *Attendre* avec l'angoisse contenue, la colonne brisée, et le regard profond, *sans marcher* sur le grand chemin [...]. Bougeant ma vie cernée d'acier¹⁶⁴. »

Dans ce même *Journal* Frida montre qu'elle est particulièrement sensible aux êtres hybrides, aux créatures hermaphrodites, aux personnages monstrueux : ses pages en sont couvertes. Ainsi dans ce dessin où elle se représente, pantin désarticulé vacillant au sommet d'une colonne, œil, main, tête, pied détachés du corps, en train de se disloquer, et légendé comme suit : « Je suis la désintégration » – *Yo soy la DESINTEGRACIÓN*. C'est le centre de l'œuvre que cette représentation de la douleur physique brute. « Rien ne semble plus naturel que de peindre ce qui n'a pas été satisfait », peut-on encore lire.

En 1944, Frida a trente-sept ans. Écrivant à ses amis Ella et Bertram D. Wolfe, elle dresse un bilan provisoire de sa vie : « Santé : coucouça, ma colonne résistera bien encore à deux ou trois choses. Amours : mieux que jamais, grâce à une entente mutuelle entre mari et femme. "Fric" : faible quantité, presque rien, mais ça suffit aux besoins les plus urgents. Travail : bien trop à mon goût¹⁶⁵. » L'« entente mutuelle » entre époux représente la réalité telle que Frida voudrait qu'elle soit et non telle qu'elle est... La plénitude matrimoniale, dont on peut croire qu'elle est retrouvée dans le tableau intitulé *Racines*, apparaît bien endommagée, et pour tout dire

terminée, si l'on se plonge dans une lecture attentive de la fameuse petite toile *Diego et Frida 1929-1944* : les deux moitiés des visages des époux, joints l'un à l'autre, ne coïncident pas ; leur alliance, toute factice, ne tient que grâce à une sorte d'arbre-collier qui emprisonne à la manière d'une couronne d'épines. Remariés, les époux continuent cependant de se voir par intermittence : Diego, obsédé par ses aventures et le besoin de tromper Frida ; Frida, obsédée par sa volonté malade de posséder Diego.

En réalité, les deux années à venir, et qui vont conduire Frida vers son quarantième anniversaire, sont un temps de cauchemar sentimental et corporel. La maladie ne veut décidément pas la lâcher. Le bilan pour l'année 1945 est catastrophique : talonnette dans sa chaussure droite pour compenser le raccourcissement de sa jambe, pression intracrânienne anormale due aux absorptions répétées de Lipiodol, douleurs affreuses dans la nuque et la colonne vertébrale, épuisement généralisé, nouveau corset de plâtre que l'on doit finalement enlever car les douleurs sont trop intenses. Notons au passage qu'au long de sa vie Frida portera vingt-huit corsets orthopédiques : un d'acier, trois de cuir, vingt-quatre de plâtre, certains ne lui permettant ni de s'asseoir, ni de s'allonger – elle les qualifiera un jour elle-même de « punition »... Et malgré cela, elle peint, elle peint toujours. Pour la seule année 1945 : *Autoportrait au petit singe*, *Magnolias* et certains tableaux particulièrement sombres : *Le Masque*, *Sans espoir*, *Le Poussin*... Parmi eux, surtout, la commande de l'un de ses protecteurs, l'ingénieur José Domingo Lavín. Après le portrait rond de sa femme, il lui avait suggéré, deux ans auparavant, de peindre un *Moïse* qu'elle a enfin terminé. L'histoire vaut d'être racontée. Lors d'un déjeuner chez l'ingénieur, celui-ci montre à Frida son exemplaire de *Moïse et le Monothéisme* du fameux docteur Sigmund Freud, paru en 1939. Elle le lit, fascinée, et entreprend immédiatement, sur la suggestion de son hôte, de transposer sur la toile les idées et les pensées suggérées par la lecture de l'essai. Le tableau enfin terminé, Frida donne une « conférence » chez l'ingénieur, dans laquelle elle essaie, pour la première fois, « d'expliquer un de ses tableaux à un groupe de plus de trois personnes¹⁶⁶ ». Le texte de cette intervention, publié le 18 août 1945 dans le journal *Así*, est intéressant car Frida Kahlo y dévoile l'extrême simplicité avec laquelle elle aborde son art, si éloignée de la prétention de nombreux peintres qui « théorisent » leur pratique jusqu'à la lie. Ainsi peut-on lire : « Vous me pardonnerez si je m'emmêle un peu les pincesaux », ou « vous pourrez apprécier “ma contribution” et me dire si j'ai fait fausse route », ou encore « je ne peux pas dire grand-chose sur chacun d'eux car je croule sous l'ignorance de leurs origines¹⁶⁷ ».

L'autre tableau important de cette période, c'est *Sans espoir*, que nous avons qualifié plus haut de « toile sombre ». Frida y met véritablement en scène son drame personnel, utilisant comme toile de fond le Pedregal, ce lieu désertique étrange où elle s'active avec Diego à créer un bonheur illusoire. Alitée, elle pleure, bouche ouverte sur un entonnoir qui déverse en elle une sorte de hachis sanguinolent ; cet entonnoir est fixé sur une structure en bois, sorte de chevalet, où sont entassés pêle-mêle un crâne en sucre sur le front duquel est inscrit le nom « Frida », des quartiers de bœuf, des saucisses, des poissons, une cervelle, un poulet, un cochon, une dinde... Au dos du cadre, Frida a écrit ces mots : « Il ne me reste plus le moindre espoir... Tout danse sur la mesure de ce que dévore le ventre. » Autoportrait de la souffrance passée, il conjecture la souffrance à venir : celle de l'année 1946.

En mai, elle doit en effet subir une nouvelle et douloureuse intervention chirurgicale. Quelques semaines avant l'opération, elle écrit à Ella et Bertram D. Wolfe : « Je vous écris depuis mon lit, car cela fait *quatre* mois que ma colonne m'en fait voir de toutes les couleurs, et après avoir rendu visite à tout un tas de médecins du pays, j'ai pris la décision d'aller à New York en voir un qui est paraît-il un "bijou" de la couronne... Tous ceux d'ici, les "ossateurs" et les orthopédistes, sont d'avis de pratiquer une opération dont je crois qu'elle est très dangereuse, parce que je suis très maigre, épuisée, à ramasser à la petite cuiller... et je ne veux pas me laisser opérer dans cet état sans avoir consulté d'abord un "éminent" docteur de "Gringoland"¹⁶⁸. » L'« éminent » docteur s'appelle Philip Wilson. En accord avec ses collègues neurologues, il conclut à la nécessité d'une fusion spinale urgente et nécessaire. L'opération a lieu en juin, à l'Hospital for Special Surgery. Philip Wilson réunit donc quatre vertèbres lombaires par l'application d'une greffe du bassin et en posant une plaque de Vitallium de quinze centimètres de long. Frida devra garder le lit trois mois durant, puis porter, pendant une période de huit mois, un nouveau corset d'acier, et surtout mener une vie calme, reposante, sans excès... Durant les premiers mois qui suivent l'intervention du docteur Wilson, l'amélioration est visible. Mais Frida, impatiente, ne suit pas les indications du médecin et mène de nouveau une existence agitée. Les conséquences ne se font guère attendre : fatigue intense, nouvelles douleurs dans la nuque et dans la colonne vertébrale, asthénie, perte de poids. Le cycle infernal est de nouveau en marche : anémie, mycose sur les doigts de la main droite – celle qui, comme par hasard, tient les pinceaux –, agitation nerveuse, dépression.

Comme elle l'écrit à Alejandro Gómez Arias¹⁶⁹, elle a désormais

« deux grosses cicatrices dans le dos », des vertèbres qui ressemblent à un « fusil-mitrailleur », on lui a « coupé dans l'os », on lui a « greffé dans la colonnade ». Ce sentiment de corps découpé en morceaux, recollé, transpercé, elle l'exprime dans sa toile *Le Petit Cerf*, que nous avons déjà citée. Animal hybride – la tête de Frida Kahlo, couronnée de bois, sur le corps d'un cerf, en l'occurrence celui de Granizo qui lui sert de modèle –, transpercé de flèches tel un saint Sébastien. Un corps martyr. Un corps couturé. Un corps agressé par les opérations successives, mais aussi, selon Ella Woolfe, détruit par « ce supplice qu'était la vie avec Diego¹⁷⁰ ». Une autre toile de cette période « raconte » ce même calvaire physique, ce que Frida appelle dans une lettre à Morillo Safa « rien que le résultat de cette foutue opération¹⁷¹ » : *Arbre de l'espérance*. Étrange tableau sur lequel on peut voir une Frida en larmes, vêtue d'une Tehuana rouge, veiller sur une autre Frida gisant nue, le corps en partie couvert d'un drap, sur un brancard d'hôpital.

Nombre de toiles de Frida sont peintes à la manière des *retablos* où se mêlent actes de foi et représentations du danger, chair blessée, horreur, image sacrée, drame personnel. Le 3 mai 1946 – soit quelques semaines avant son opération, car, comme pour *La Colonne brisée*, la description de la douleur est antérieure à celle-ci, la précède, l'annonce –, elle remet à Lina et Arcady Boytler le tableau qu'elle a peint en avril, accompagné d'un poème où l'on peut lire notamment ces vers : « La tristesse est reflétée/dans chaque recoin de mes tableaux,/je ne vois pas la moindre issue/car c'est bel et bien mon lot¹⁷². »

Carlos Fuentes décrit très exactement ce que Frida vit en cette année 1946, concentré dramatique de toutes les années passées et futures : « Depuis le jour de son accident jusqu'à celui de sa mort, elle a subi trente-deux opérations. Sa biographie représente vingt-neuf années de souffrance. À partir de 1944, elle portera huit corsets. En 1953, sa jambe, atteinte de gangrène, est amputée. Les sécrétions de son dos blessé la font “puer comme un chien mort”. Elle est pendue, nue, par les pieds, la tête en bas, afin de renforcer sa colonne vertébrale. Elle fait des fausses couches sanglantes. Elle vit dans les caillots de sang et le chloroforme, les bandages, les aiguilles et les scalpels. Ligotée et transpercée de flèches, elle est le saint Sébastien du Mexique. Elle est l'incarnation tragique de ce que dit Platon sans détours : “Le corps est semblable à un tombeau qui nous emprisonne, comme l'huître est prisonnière de sa coquille”¹⁷³. »

Et pourtant, la vie continue, doit continuer. Frida compte parmi les six artistes qui reçoivent une bourse du gouvernement. En septembre, le ministère de l'Enseignement et de l'Éducation lui accorde le Prix

national des arts et des sciences pour son *Moïse*. La reconnaissance, elle en a tellement besoin... Car la vie avec la maladie et avec Diego continue. Souvenez-vous des paroles d'Ella Woolfe : la vie au côté du muraliste est d'après elle un « vrai supplice ». Diego est certainement un grand peintre mais il est incapable de s'occuper de sa femme, il fuit dès que les soucis apparaissent. À ses côtés, douleurs physiques et douleurs morales se mêlent. Pendant que Frida souffre le martyre, Diego vit une idylle avec la belle et pulpeuse et attirante et en si bonne santé María Félix... Oui, entre la maladie et Diego, Frida se bat. Si cet amour était une chanson populaire nous pourrions écrire que Frida a Diego « dans la peau ». Elle n'y peut rien. En cette année 1946 de toutes les souffrances, elle inonde Diego de lettres, comme elle le fera d'ailleurs toute sa vie. Les lettres de Frida à Diego disent toutes la même chose. En voici deux de 1948, mais qui auraient pu être écrites en 1946 : « Comme toujours, quand je m'éloigne de toi, j'emporte dans mes entrailles ton monde et ta vie, et de cela je ne peux me remettre¹⁷⁴... » Ou encore ceci : « Malheureusement je ne suis plus bonne à rien et tout le monde a usurpé ma place dans cette chienne de vie. Je t'aime tant que les mots ne suffisent pas¹⁷⁵. »

Fin 1946, il ne reste plus à Frida que quelques années à vivre...

Notes

141. Le titre du chapitre provient de « Je suis la désintégration » : Propos rapportés par Olga Campos, dans Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, Chêne, 2008.

142. Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit.

143. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.

144. *Ibid.*

145. *Ibid.*

146. *Ibid.*

147. *Ibid.*

148. *Ibid.*

149. *Ibid.*

150. *Ibid.*

151. J.-M. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, op. cit.

152. Extrait de Diego Rivera, *My Art, My Life*, cité par J.-M. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, op. cit.

153. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.

154. Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.

155. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
156. *Ibid.*
157. J.-M. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, op. cit.
158. Jorge Hernández Campos, « Souvenirs de la “belle époque” du Mexique », dans *Frida Kahlo La Casa Azul*, op. cit.
159. Cité par Hayden Herrera, *Biographie de Hayden Herrera*, op. cit.
160. *Ibid.*
161. Voir le chapitre intitulé « Le remariage », *ibid.*
162. *Frida Kahlo*, op. cit.
163. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
164. *Frida Kahlo, Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit.
165. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
166. *Ibid.*
167. *Ibid.*
168. *Ibid.*
169. *Ibid.*
170. Cité par Hayden Herrera, *Biographie de Hayden Herrera*, op. cit.
171. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
172. *Ibid.*
173. Carlos Fuentes, « Introduction » au *Journal de Frida Kahlo*, op. cit.
174. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.
175. *Ibid.*

Apporte-moi des coquillages que j'entende la mer¹⁷⁶

« Tout à l'envers. Soleil et lune pieds et Frida. »

Frida Kahlo¹⁷⁷

Pour Jean-Marie Gustave Le Clézio, l'histoire du couple formé par Frida et Diego est *exemplaire*. C'est, sinon la thèse, du moins l'« intuition » qu'il développe dans son livre *Diego et Frida* : « Les aléas de l'existence, les mesquineries, les désillusions ne peuvent pas interrompre cette relation, non de dépendance, mais d'échange perpétuel, pareille au sang qui coule et à l'air qu'ils respirent. La relation amoureuse de Diego et de Frida est semblable au Mexique lui-même, à la terre, au rythme des saisons, au contraste des climats et des cultures¹⁷⁸. » Sans doute faut-il nuancer cette analyse. Il y a entre eux une manière d'étourdissement à deux, de noces perpétuelles, d'exhibitionnisme. Comme lors de cette fête donnée en septembre 1947, pour le soixante et unième anniversaire de Diego Rivera. C'est à cette époque qu'Olga Campos, qui étudie la psychologie à l'université, rencontre Frida dont elle deviendra l'amie intime, et avec laquelle elle aura, entre 1949 et 1950, de très longues conversations dans le cadre de ses recherches sur le processus créatif. Présente à cette fête anniversaire, elle en raconte le déroulement et fait part de son éblouissement¹⁷⁹.

Quel spectacle ! Les deux monstres sacrés, en héros de la fête, trônent tels deux souverains sur des *equipales* alors que défilent devant eux une foule compacte d'amis, des *concheros*, des danseurs vêtus de coquillages et ornés de coiffes emplumées. Il y a des crécelles et des tambours, des battements de pieds et des applaudissements. Les patios et les terrasses sont décorés. On sert des jus de fruits, des cafés, de la tequila. Sur des plateaux circulent des pyramides de tacos, d'*enchiladas*, de *tamales*. On chante, on danse, un orchestre fait résonner ses instruments. À la fin de la soirée, quelques intimes ont droit à de vieilles chansons mexicaines entonnées par Concha Michel qui s'accompagne à la guitare. Les derniers amis saluent les maîtres des lieux, toujours juchés sur leurs sièges traditionnels en bois et en

cuir de Jalisco. Quel film ! Quelle exhibition ! Quelle pièce de théâtre, laquelle, évidemment, comporte un envers du décor...

Derrière ce bonheur bruyant montré à tous, il y a les quantités de plus en plus importantes d'alcool consommées par Frida qui, dit-on, en est maintenant à une bouteille de brandy par jour – pour anesthésier ses douleurs chroniques. Il y a son état de santé qui se détériore inexorablement, son organisme détruit, rongé par l'usage intensif des antalgiques (Demerol) et des sédatifs (Seconal). Il y a, toujours, les liaisons de Diego qui a cette fois jeté son dévolu sur Emma Hurtado : elle l'accompagne dans les manifestations publiques alors que Frida est clouée chez elle – il finira par l'épouser après la mort de celle-ci. Il y a l'insatisfaction permanente de Frida qui souhaiterait une autre vie, une autre peinture. Dans le texte qu'elle écrit à la demande de l'Institut national des beaux-arts de Mexico, qui organise une exposition de quarante-cinq autoportraits de peintres mexicains du XVIII^e au XX^e siècle, et où elle expose une toile de 1943, *Autoportrait en Tehuana* on peut lire : « Quel amer constat que le mien : plusieurs vies ne me suffiraient pas à peindre comme je voudrais et tout ce que je voudrais¹⁸⁰. » Frida ne va pas bien. De moins en moins bien. Les pages de son *Journal* sont couvertes d'une écriture molle, relâchée, non maîtrisée. Elle y convoque régulièrement la folie, la douleur, l'angoisse, la mort.

Nous avons souvent évoqué les infidélités de Diego. Voici une anecdote significative. Notre homme a toujours eu plusieurs liaisons à la fois. C'est un ogre, on le sait. María Félix, qui n'est pas encore mariée avec Agustín Lara, le grand compositeur mexicain, et a eu toute sa vie un goût inexplicable, assurent les exégètes, pour les hommes laids, a une aventure avec Diego. Une de plus, une de moins, Frida est malheureuse mais résignée – croit l'être... Un jour cependant, Diego et la belle María arrivent chez elle bras dessus, bras dessous et lui demandent de divorcer de Diego afin que María puisse l'épouser. Ce qui, dans un premier temps, peut apparaître comme une mauvaise blague n'en est pas une : quelques jours plus tard, Diego prend des vêtements, les jette dans une valise et part vivre avec María. Frida est désespérée, elle a le terrible sentiment d'avoir été doublement trompée, car María avait fini par devenir son amie ; elle appelle les journaux mexicains pour les informer de cette liaison « interdite ». Condamnation des amants coupables, défense de l'épouse abandonnée, le vaudeville crée chez Frida de nouvelles blessures. Persuadé par Cristina, la sœur de Frida, de mettre fin à sa relation avec l'actrice, Diego reviendra quelques semaines plus tard.

Femme fragile, Frida se pose sans cesse la question de sa féminité. C'est-à-dire de sa puissance de séduction. En somme, elle exprime sa peur de perdre Diego. Dans les autoportraits de la fin des années 1940, la part masculine de Frida est très présente : accentuation de la moustache, exacerbation de l'androgynie, exagération de la virilité des traits. L'exemple le plus frappant étant son *Autoportrait avec cheveux défaits*. Mais ce n'est pas le seul enseignement que l'on peut tirer de ces autoportraits. Il en est d'autres, comme le caractère très visible de sa détresse ; ainsi dans *Diego et moi*, qui date de 1949. Au front de Frida, un petit portrait de Diego, celui qui la fait tant souffrir ; le long de ses joues, des larmes qui ruissellent, provoquées par cet homme qu'elle aime d'une passion solitaire.

Ce va-et-vient d'amour et de haine au sein du couple est une constante – sans doute est-elle même fondamentale dans la relation qui unit chaque femme à chaque homme, dès lors qu'ils ont décidé de faire vie commune. Mais cette relation, d'une certaine façon « féconde », et là nous rejoignons l'analyse de Le Clézio, est assez exceptionnelle dans l'histoire de l'art et dans l'histoire des couples de créateurs. Même si, dans ce cas précis, la balance penche nettement du côté de Frida : c'est Frida qui est désespérée à l'idée de perdre Diego, et non le contraire ; c'est Diego qui endosse le rôle de l'enfant gâté colérique et non Frida, qui penche plutôt du côté de l'abnégation et de la protection. D'août à décembre 1949, a lieu au Palacio de Bellas Artes de Mexico une exposition ayant pour titre *Diego Rivera, cinquante ans de labeur artistique*. Frida publie pour l'occasion un *Portrait de Diego* dans lequel elle évoque la puissance de son œuvre, l'égoïsme du peintre, mais surtout note dès les premières lignes, dans une sorte de mise en garde significative aux visiteurs de l'exposition : « Je ne parlerai pas de Diego comme de mon “époux”, car ce serait ridicule ; Diego n'a été, ne sera jamais “l'époux” de personne. Comme d'un amant non plus, car il va bien au-delà des frontières sexuelles ; et si je parlais de lui comme d'un fils, je ne ferais que décrire ou peindre ma propre émotion, presque mon autoportrait, pas celui de Diego¹⁸¹. » En somme, tout est dit.

Les faits sont là – cumulatifs : Frida souffre par Diego. La « plaisanterie » María Félix a failli tourner au drame : peu de temps après Frida tente de se suicider en avalant une importante quantité de barbituriques. Elle écrit dans son *Journal* : « Aujourd'hui, 17 juillet 1949, tête d'oiseau mort, je ne peindrai plus, je ne marcherai plus, je veux mourir, je veux mourir¹⁸²... » C'est l'époque à laquelle, parallèlement à ses entretiens, Olga Campos lui fait subir quatre tests psychologiques. Restés inédits jusqu'en 2008, ils nous donnent aujourd'hui de précieux renseignements sur les dernières années de sa

vie et sur ce qui fonde sa personnalité. Les conclusions de James Bridger Harris, le psychologue chargé d'évaluer ces tests, sont passionnantes : Frida est narcissique, souffre de dépression et d'un syndrome de douleur chronique, elle se trouve laide, craint perpétuellement d'être abandonnée, elle est partagée entre une attirance puissante vers la mort et un extraordinaire appétit de vivre, elle éprouve une énorme difficulté à garder une perception cohérente de son « moi », et enfin, et c'est à nos yeux le plus important, dans son effort pour se faire accepter par les autres, elle sacrifie son moi véritable à un masque qu'elle exhibe. Frida c'est : tout montrer de soi pour que les autres ne voient pas l'essentiel.

Au délabrement psychique, moral, s'ajoute un délabrement physique réel. L'arthrodèse qu'elle a subie en 1946 amorce le calvaire qui va conduire Frida à sa fin. En janvier 1950, elle se sent si mal qu'elle est hospitalisée à l'American British Cowdray Hospital de Mexico. Cette nouvelle épreuve, majeure, va durer une année durant laquelle la noria des médecins se poursuit. En février, elle écrit à son ami le docteur Eloesser qu'elle a déjà consulté cinq médecins. Une greffe à la colonne vertébrale est envisagée, qui devrait non seulement corriger son problème de dos mais aussi rétablir une bonne circulation sanguine dans son pied gauche. L'un d'eux, le docteur Juan Farill, préconise une opération radicale : l'amputation du pied au niveau de la cheville. Mais les avis divergent : où amputer ? Du haut de son lit, elle a l'impression, dit-elle, d'être « un chou en train de végéter¹⁸³ ». Elle est prête à de nouveaux sacrifices, mais ce qu'elle veut avant tout, c'est pouvoir remarcher et retravailler. Elle craint une cicatrisation trop lente. Un autre médecin, hostile à l'amputation, préconise un traitement qui ferait disparaître la gangrène, à base d'injections sous-cutanées de gaz légers : hélium, hydrogène, oxygène. La lettre au docteur Eloesser prend parfois des accents pathétiques : « Ils me rendent folle et me sapent le moral. Qu'est-ce que je dois faire ? Je perds la boule et j'en ai marre de cette saloperie de pied¹⁸⁴. »

Durant cette année, comme toujours, Frida prend les dispositions qu'il faut pour que la vie continue. Elle demande à Diego d'occuper une chambre à côté de la sienne, afin qu'il puisse venir dormir près d'elle. L'ogre accepte, même si parfois il s'éclipse, pour, dit-il, travailler... Elle noue, comme toujours, des relations privilégiées avec ses médecins, qui deviennent de véritables confidents, des amis intimes. Mais surtout, elle fait de sa chambre un espace extraordinaire qu'on lui laisse s'approprier. Cela commence dans le couloir qui y mène : rempli d'affiches communistes et d'effigies de Judas. On a apporté à la convalescente ses boîtes de couleurs, ses pinceaux, des carnets, des feuilles de papier. De quoi travailler... Sans parler des

amis qui affluent, chaque jour, avec de la nourriture et des bouteilles de tequila... Jour après jour, la chambre se remplit d'objets personnels : crânes en sucre, colombes en cire aux ailes de papier, livres, chandeliers, jusqu'à un drapeau rouge orné de la faucille et du marteau ! Au centre de ce capharnaüm trône Frida, qui se déplace désormais dans un fauteuil roulant. Grâce à un écran pliant et à un projecteur fourni par Arcady Boytler, des séances de cinéma sont organisées, auxquelles assistent malades, infirmières et médecins – et durant lesquelles circulent sucreries et alcools !

Frida subit sept opérations. Avant chacune d'elles, sa sœur Cristina, très présente, la coiffe et la maquille. Les amis sont autorisés à venir observer le nettoyage de ses blessures, à toucher ses plaies, à donner leur avis sur l'évolution des cicatrisations, sur la couleur des infections. Lorsque les médecins finissent par lui confisquer son matériel de peinture, elle décore son plâtre et ses corsets avec ce qu'elle a sous la main : son tube de rouge à lèvres, de l'iode, du bleu de méthylène, du merthiolate... Et quand les médecins jugent qu'elle peut de nouveau travailler et lui restituent son matériel, elle se remet à peindre, couchée sur le dos, utilisant son chevalet spécial, parfois jusqu'à cinq heures par jour. Avec Olga Campos, elle réalise une série de « dessins émotionnels » (qui seront reproduits plus tard dans *Frida Kahlo. Confidences*) : l'angoisse y est représentée par un ensemble de rayons noirs, la haine par une fleur cannibale, la panique par une roue violette armée de dents, l'amour par un réseau de lignes rouges brisées, etc. Elle reprend aussi *Ma famille*, tableau commencé plusieurs années auparavant, et écrit dans son *Journal*, qu'elle avait tout ce temps délaissé : « Je suis encore sur un fauteuil roulant, et je ne sais pas si je remarquerai bientôt. Je porte un corset de plâtre, *un épouvantable fardeau* qui m'aide malgré tout à soulager mon dos. Je n'éprouve pas de douleurs. Je suis seulement ivre de... fatigue, et, comme c'est normal, très souvent désespérée¹⁸⁵. »

L'année passée à l'hôpital terminée, Frida revient à Coyoacán. Elle est donc en fauteuil roulant et porte un corset destiné à soutenir sa colonne vertébrale. Plusieurs voyages ont été nécessaires pour rapporter chez elle tout ce qu'elle avait accumulé dans sa chambre d'hôpital... Dans ses « Souvenirs de Frida¹⁸⁶ », Olga Campos raconte qu'elle est avec elle lorsque l'ambulance la raccompagne à la Maison Bleue. Frida fait déjà des projets d'avenir, certaine d'en avoir fini avec ses malheurs. D'ailleurs, à peine rentrée chez elle, elle se remet à peindre, commençant son *Autoportrait au portrait du docteur Farill*, qu'elle compte offrir au médecin dont elle se sent redevable, et s'active à un nouveau genre qu'elle appelle « Nature vive » : incapable de rester plusieurs heures devant le miroir pour peindre ses

autoportraits, Frida choisit donc ces « Natures vives ». De quoi s'agit-il ? De natures mortes très particulières dans lesquelles les fruits sont, en somme, des doubles d'elle-même. Les pastèques éventrées, les grenades ouvertes, toutes ces entrailles juteuses, ces pulpes blessées ne sont rien d'autres que des formes d'elle-même. Dans une Nature morte aujourd'hui perdue, on pouvait voir un petit drapeau fiché dans une moitié de fruit mûr et mou, accompagné d'un chien précolombien en céramique, les yeux brillant de larmes. Ce sont ces mêmes larmes qui seront présentes dans nombre d'autoportraits et dans ces « Natures vives », sur des fruits qui, eux aussi, sanglotent : *Nature morte avec perroquet*, *Nature morte au perroquet et au drapeau*, *Larmes de la noix de coco...*

La peinture reprenant, la vie entre amis est aussi de nouveau là. En premier, le cercle rapproché des membres de la famille : Cristina et Margarita, les deux sœurs de Frida, la plus jeune et la demi-sœur ; Matilde et Ariana, les deux sœurs plus âgées ; et Alberto, le mari de cette dernière ; et leur fils Carlitos. Le deuxième cercle est celui des intimes, nombreux, qui vont et viennent : Carlos Chávez, le chef d'orchestre ; Juan Guzmán, le photographe ; Pita Amor, la poétesse aristocrate ; Anita Brenner, l'historienne ; Lola Álvarez Bravo, la célèbre photographe ; le poète Salvador Novo ; Paulette Goddard et le grand José Revueltas ; mais aussi Jesús Ríos y Valles, ami de jeunesse de Frida, et Aurora Reyes, l'une des rares femmes muralistes, Lina et Arcady Boytler, le producteur de cinéma et beaucoup d'autres. Il serait fastidieux de tous les nommer. Tous assistent aux scènes de rupture et de réconciliation du couple et bien sûr aux provocations sexuelles de Diego, comme le jour où il tente d'embrasser de force Olga Campos en lui enfonçant sa langue dans la bouche, lui proposant en même temps de faire son portrait à condition qu'elle accepte de poser nue : « Il jouissait de ma répulsion et de la réaction de Frida¹⁸⁷. »

En somme, comme on dit, Frida « donne le change », affecte la joie de vivre, le bonheur retrouvé. Tout est bon pour faire la fête et pour rire, pour ne montrer de soi que le masque. Elle joue à la marchande et à la poupée avec Olga, invente des jeux : le petit théâtre, les putains et les clowns, les cartes russes – variante des « cadavres exquis ». Dans la maison aux portes et aux fenêtres toujours ouvertes, qui le veut peut entrer et sortir, la famille, les enfants, les amis, les *cuates* (copains), les domestiques nombreux qui vont et viennent – jusqu'aux animaux, et parmi eux les fameux *zoloitzcuintlis*, ces chiens mexicains qui aboient au moindre prétexte. Et tout cela malgré la maladie qui évolue à grands pas, qui prend de plus en plus de place, mange de plus en plus de temps. Quand Frida décide de laisser son fauteuil roulant, elle ne marche plus que sur de très courtes distances, et avec des

cannes ou des béquilles. Certains jours, il faut lui faire des injections d'antibiotiques toutes les trois heures...

Mais Frida trône, sensuelle, étrange, séduisante, elle irradie... et ironise en disant qu'elle ne veut pas devenir une petite vieille qui passe son temps à tout ranger chez elle. Nous citons, au début de cet ouvrage, le témoignage de Carlos Fuentes qui, un soir de juillet 1950, assistant à un concert donné au Palacio de Bellas Artes, aperçoit Frida Kahlo dans sa loge, au balcon, tous les regards étant tournés vers elle. Il ajoute à sa vision des mots qui font passer Frida Kahlo du statut d'apparition à celui de mythe : « C'était l'entrée d'une déesse aztèque, peut-être Coatlicue, la déesse mère, drapée dans sa jupe de peau de serpent, exhibant ses mains lacérées et sanglantes comme d'autres femmes arborent une broche. Ou bien était-ce Tlazolteotl, la déesse de l'impureté et de la pureté tout à la fois, au panthéon indien, le vautour femelle qui doit se repaître de l'ordure pour purifier le monde. Mais peut-être étions-nous en train de contempler la Terre Mère espagnole, la Dame d'Elche, enracinée dans la terre par son lourd casque de pierre, ses boucles d'oreilles en roues de charrette, ses pectoraux dévorant ses seins, ses bagues transformant ses mains en serres d'oiseau¹⁸⁸. »

Au fil des années, la peinture de Frida Kahlo a évolué, son idée de la beauté a évolué. Parce que son moi intérieur a évolué. Parce que la vie, la maladie et les trahisons l'ont fait évoluer. Au fil des années, un changement total s'est opéré ; est né ce que Yeats appelle « une beauté terrible ». Il y a une fragilité chez Frida Kahlo, même si dans un sursaut elle est capable, par exemple, de répliquer aux infidélités de Diego par des liaisons extraconjugales qui peuvent parfois durer longtemps – mais demeurent toujours profondément cachées, comme celle qu'elle a entretenue avec un peintre espagnol réfugié au Mexique et dont les exégètes taisent aujourd'hui encore le nom. C'est aussi cette fragilité qui a fait évoluer sa peinture. Frida Kahlo, répétons-le, d'une certaine façon, se montre différente de ce qu'elle est vraiment.

Ainsi, dans une lettre au critique d'art et photographe Antonio Rodríguez, elle prétend être à la recherche d'une peinture qui soit digne des gens dont elle se sent proche, mais aussi des idées qu'elle défend. En somme, elle voudrait que son œuvre « contribue à la lutte pour la paix et pour la liberté¹⁸⁹ ». Elle voudrait que son œuvre soit « politique ». Elle clame sa proximité avec les thèses communistes, allant jusqu'à rester membre du Parti alors que Diego en a été exclu. Dans son *Journal*, elle assure en 1953 (alors qu'elle a subi vingt-deux interventions chirurgicales) se sentir enfin mieux, et enfin capable de pouvoir « de temps en temps aider son Parti communiste¹⁹⁰ », et cela bien qu'elle ne soit pas une ouvrière. Pourtant nulle peinture n'est

moins engagée politiquement que la sienne qui est tout en questionnement intérieur, en pensée de soi, en repliement vers le dedans. Tout en « panique » aussi, cette panique représentée, souvenons-nous, dans la série de dessins aux pastels destinés au travail d'Olga Campos, sous la forme d'une roue violette à la circonférence en dents de scie. Toute, dans cette *liberté*, représentée, dans cette même série d'Olga Campos, par des triangles rouges et noirs nés de cercles inscrits dans des cercles, à l'image sans doute d'une Frida prisonnière d'elle-même.

Lorsqu'en 1952 elle fait le *Portrait de don Guillermo Kahlo*, une inscription sur la partie inférieure du tableau rappelle que son père, d'origine germano-hongroise, fut généreux, intelligent, raffiné, courageux et lutta contre Adolf Hitler. À d'autres moments, elle rappelle, notamment dans son *Journal*, que sa peinture va essayer d'aider la ligne tracée par le parti révolutionnaire, ou aime souligner qu'elle comprend clairement la dialectique matérialiste de Marx, Engels, Lénine, Staline et de celui qu'elle appelle « Mao Tsé ». Pourquoi vouloir se leurrer à ce point ? Pourquoi vouloir se faire passer pour ce qu'on n'est pas ? Frida Kahlo n'est pas, heureusement, un peintre de l'idée, de la charge idéologique et didactique. Dans les lignes de son essai *Rire et Pénitence* consacrées à l'art au Mexique, Octavio Paz a raison de rappeler que c'est justement cette volonté de l'idéologie qui fait aujourd'hui obstacle entre le spectateur et les peintures de Rivera, Orozco ou Siqueiros. N'hésitons pas à l'écrire... Frida Kahlo va plus loin dans la recherche esthétique, elle est plus moderne et reste notre contemporaine parce que sa peinture n'a jamais été prise dans les filets d'une quelconque idéologie : « Sur ce point, dit Octavio Paz, il est bon de répéter, une fois de plus, que la peinture ne doit pas se définir par l'idéologie qui la recouvre, mais par les formes et les couleurs avec lesquelles le peintre, souvent à son insu, se découvre et nous découvre le monde¹⁹¹. » Le mot important étant ici, à mon sens, « insu ». Ce que le peintre nous dit de plus essentiel, il le dit souvent « à son insu ». Et ce qui est dit dans ce qui lui échappe passe souvent, chez Frida Kahlo, par le vecteur corporel qui est le plus éloigné qui soit du vecteur abstrait de l'idée.

En 1952, Diego, répondant à une commande du gouvernement, peint sur toile, au Palacio de Bellas Artes, une fresque « transportable » qui a pour titre *Cauchemar de la guerre, rêve de la paix*. Nous ne parlerons pas du sujet – l'opposition entre le communisme d'une part (Staline et Mao brandissant, dans une attitude victorieuse, une plume et une colombe de la paix) et le monde capitaliste de l'autre, avec trois représentants symboliques (l'Oncle Sam, John Bull et Marianne) ! Ni du fait que, censurée par un haut

fonctionnaire mexicain, l'œuvre sera finalement offerte par Rivera aux camarades chinois... Non, ce qui nous intéresse c'est que Frida y est représentée dans son fauteuil à roulettes, comme elle avait coutume, à cette époque, de rendre visite à Diego. Elle est en train de militer lors de la collecte de signatures pour l'appel à la paix de Stockholm. Voilà pour le symbole. Et l'envers du décor ? La santé de Frida se détériore encore : l'état de son pied droit a empiré, sa dépression s'aggrave. Le couple connaît des disputes très violentes, de longs moments de séparation. En réalité, invalide, Frida ne peut plus s'occuper de Diego comme avant. Celui qu'elle continue d'appeler « son enfant, son enfant né chaque matin [d'elle]-même¹⁹² », doit se débrouiller tout seul. Frida est moins disponible pour lui préparer les petits plats qu'il aime, le soigner quand il est malade, le consoler, satisfaire ses moindres caprices, en un mot elle ne peut plus le mater. En fait, elle ne peut plus faire grand-chose, la maladie est trop pressante, trop pesante. Au terme de cette année 1952, elle n'aura peint que deux toiles : *Congrès international de la paix* et *Vie vivante*. Et participé à la « restauration » de *La Rosita*, la fameuse fresque peinte par ses élèves, que le temps avait pratiquement effacée et qu'elle a décidé de remplacer par de nouvelles œuvres. En moins d'une journée, les murs du vénérable établissement sont repeints à fresque. *El mundo de cabeza por la belleza* (La beauté met le monde à l'envers) représente María Félix, en majesté sur un nuage, aux côtés de Frida en Tehuana et d'Arcady Boytler, une colombe de la paix posée sur la main, l'ensemble flottant au-dessus d'un groupe d'hommes marchant la tête en bas. Une inscription proclame « Nous aimons la paix ». L'ensemble disparut quand *La Rosita* fut rasée quelques années plus tard.

En avril 1953, un an avant sa mort, une rétrospective des œuvres de Frida est organisée à la Galería de Arte Contemporáneo de la rue Amberes. Le maître d'œuvre en est Lola Álvarez Bravo, une amie de longue date. C'est la première exposition personnelle de Frida. Dire qu'elle est folle de joie est un euphémisme. Elle est présente partout, active. Elle revit, écrit de sa main, pour les cartons d'invitation, un texte en forme de poème :

« Tous ces tableaux, je les ai peints
à l'aide de mes propres mains.
Ils attendent cloués au mur
de voir s'ils plaisent à mes frangins¹⁹³. »

Soudain, le 13 avril, quelques jours avant le vernissage, l'état de Frida s'étant subitement aggravé, tous pensent qu'elle ne viendra pas. Pourtant, au jour dit, une ambulance apparaît. Frida Kahlo en sort, portée sur une civière jusqu'à un lit à baldaquin installé au centre de la galerie. Le lit est peint de couleurs vives, décoré de squelettes de papier mâché et pourvu d'un petit miroir dans lequel, comme à son habitude, elle ne cesse de se regarder. Toute la soirée, les admirateurs défilent devant cette grande prêtresse adulée et offerte, et viennent la congratuler : amis et amies d'enfance, intellectuels, médecins, jusqu'au vieux Atl, l'ancêtre du muralisme, et la toujours fidèle Concha Michel, chanteuse de *corridos* qu'elle avait connue à l'époque de « la Preparatoria ». Certains restent auprès d'elle jusque tard dans la nuit et entonnent en sa compagnie de vieilles chansons mexicaines. Une nouvelle fois, le théâtre a gagné sur la vie. Dans cette « zone rose » de Mexico, c'est une grande partie de l'œuvre picturale de Frida Kahlo qui est accrochée, des premiers portraits de sa sœur Cristina jusqu'aux toiles les plus récentes. Dans ses Mémoires, Diego consacre plusieurs lignes à l'événement : « Frida resta assise dans la salle, apaisée et heureuse, contente de voir le grand nombre de gens venus l'honorer avec tant d'enthousiasme. Elle ne dit pratiquement rien, mais j'ai pensé plus tard qu'elle avait certainement réalisé qu'elle faisait là ses adieux à la vie¹⁹⁴. »

Diego connaît Frida. Il est l'un des rares à savoir que durant cette soirée si réussie, si Frida a dû s'éclipser à de nombreuses reprises c'est afin qu'on lui injecte un calmant. Toujours les masques. Toujours le théâtre. En août, Frida dessine dans son *Journal* une femme sans tête, affublée d'ailes qui se déploient à partir du dessous des bras, colonne vertébrale brisée, jambe gauche enroulée dans une spirale qui rappelle le cordon ombilical entourant la gravure réalisée en 1932, *Frida et l'avortement*. Cette femme sans tête a pour tête une colombe. Dans la marge ces quelques mots :

*« La colombe s'est trompée
Se trompait... »*

Et, sur la page suivante :

*« Au lieu du nord elle est partie vers le sud
Elle se trompait...
Elle a pris le blé pour de
L'eau.
Elle se trompait¹⁹⁵... »*

La colombe qui s'est trompée, la colombe qui se trompe : c'est Frida. Du moins le pense-t-elle. Sa jambe droite atteinte par la gangrène la fait de plus en plus souffrir. Cette fois, les médecins sont d'accord. Les docteurs Velasco et Farill tiennent le même discours : l'amputation est inévitable ; la jambe droite doit être coupée à hauteur du genou. Dans un dessin prémonitoire de son *Journal*, elle avait tenté d'exorciser ses terreurs en représentant deux pieds sur un socle, se chevauchant. Le premier, en gros plan cachait le second : des éléments filiformes jaillissent de la jambe coupée un peu au-dessous du genou, cheville brisée tel un marbre antique, ronces qui étaient des veines, page entièrement rougie par ce sang qui s'échappait comme la vie quitte un membre que l'on va couper. Et ces quelques lignes que nous avons mises en exergue à notre livre : « Pourquoi voudrais-je des pieds puisque j'ai des ailes pour voler¹⁹⁶. »

Le compte à rebours de la vie a commencé. Il ne reste plus à Frida que quelques mois à vivre. Et pourtant, elle écrit, toujours dans son *Journal*, l'un de ses textes les plus clairvoyants quant à sa créativité, quant au sens profond, à l'essence de ce que sa peinture essaie de nous dire :

« Qui pourrait croire que les taches

vivent et aident à vivre ?

Encre, sang, odeur.

Je ne sais quelle encre utiliser

Quelle empreinte veut survivre

Dans cette forme-là. Je respecte son

instance et je ferai

ce que je peux pour fuir

mon monde

[...]

Que deviendrais-je

Sans l'absurde et le fugace¹⁹⁷ ? »

Une fois sortie de l'hôpital, le retour à Coyoacán est difficile. Emma Hurtado, qui vivait avec Diego dans son atelier, a quitté les lieux. Diego désormais peut s'occuper de Frida, ce qu'il fait souvent, au dire des témoins. On l'appelle, quelle que soit l'heure du jour ou de la nuit, et il vient au chevet de Frida. C'est l'une des rares personnes à savoir la calmer, à pouvoir sécher ses larmes, à faire fuir ses démons, ses

angoisses. Malgré l'achat de bottines rouges, malgré les plaisanteries, les blagues sur son amputation, Frida ne se remet pas de cette agression fondamentale – et ne s'en remettra jamais. En février 1954, plusieurs mois après son amputation, elle parle toujours de son envie de suicide. Jamais elle n'a autant souffert. Elle l'écrit, elle le dit... Sa joie de vivre, si profonde, cette *alegria* qui lui vient de son enfance, commence à la fuir. Elle devient autoritaire, acariâtre, ne mange plus, ne peut plus rien avaler si ce n'est de la soupe, entre les verres d'alcool et les piqûres censées calmer ses douleurs. Parfois, même les chansons de Diego, qui la berce comme un bébé jusqu'à ce que les barbituriques fassent leur effet, sont impuissantes. Cette fois, les douleurs sont trop vives, la vie trop difficile, le combat inégal. Et puis, surtout, Frida ne peint plus, n'a plus la force de peindre. Il semble que sa devise ne soit plus « Arbre de l'espérance, sois solide », mais bien, comme elle le suggérera plus tard : « La nuit tombe sur ma vie. » Jusqu'au printemps, où elle se force à se lever et à gagner son atelier, à reprendre enfin ses pinceaux et à replacer la toile sur le chevalet. Le combat continue.

Deux types d'œuvres apparaissent. Les premières sont la continuation, le prolongement des « Natures vives », exubérantes, criardes, passionnées, peintes sous l'emprise euphorisante du Demerol ; remplies de lumière et de soleil, de pastèques et d'oranges multicolores. Les secondes, plus austères, témoignent de l'intérêt que Frida porte à la chose politique et de sa foi dans les « vérités » du marxisme. Marx et Staline y figurent comme deux dieux tutélaires. Dans *Frida et Staline*, elle est assise devant une immense toile posée sur un chevalet, où l'on voit le dieu soviétique qui occupe, comme dans les tableaux votifs mexicains, la place de l'intercesseur entre les forces de l'inexplicable et la représentation du phénomène sur la toile. Staline prend ici la place qui était celle du bon docteur Farill dans *Autoportrait au portrait du docteur Farill*, peint en 1951. Dans *Le marxisme donnera la santé aux malades*, Frida, en corset orthopédique, est sauvée par un homme à la barbe et aux cheveux blancs, une sorte de saint, venu là encore de la tradition des *retablos* et des ex-voto, un bon génie faiseur de miracles : Karl Marx ! C'est la loi du genre : la spontanéité naïve de l'ex-voto est la seule façon de représenter une intervention divine ou un miracle. Pour Frida, le recours à cet art populaire expressif est garant de la force du sentiment de mystère et de l'intuition qui doivent nécessairement apparaître sur la planche votive. Frida souhaite que son art soit une contribution au combat pour la paix, la liberté et l'avènement du communisme universel. Je ne suis pas sûr qu'il faille la croire ni que ces deux toiles soient les plus fortes de son œuvre : « Je ne suis rien qu'une cellule du complexe

mécanisme révolutionnaire des peuples, qui travaille pour la paix, née au sein des nouveaux peuples russe – soviétique – chinois – tchécoslovaque – polonais, à qui je suis unie par le sang, ainsi qu'aux Indiens du Mexique¹⁹⁸. »

En peignant ces deux toiles qu'elle veut « révolutionnaires », Frida souhaite montrer le lien qui existe entre la politique et les racines antiques de son identité mexicaine, elle associe les symboles communistes et aztèques, allant bien au-delà d'un simple rapprochement avec le communisme et les engagements de sa jeunesse. En réalité, elle distille une version « allégée » de ce qui peut apparaître comme deux croyances. Oubliant d'un côté les prisons et l'horreur du régime stalinien, et de l'autre la division drastique en classes et les pratiques sanguinaires de la société aztèque. Cette vision « purifiée », « éthérée » de ces deux régimes autoritaires montre, comme l'analyse Sarah M. Lowe¹⁹⁹, que l'intérêt de Frida pour le communisme dépasse de très loin le niveau de la conscience sociale pour devenir une recherche épistémologique, voire religieuse, de « piliers » capables d'étayer sa foi – laquelle, à l'approche de la mort, s'exacerbe. Parmi les derniers dessins de son *Journal*, beaucoup associent Engels, Marx, Lénine, Mao ou Staline à la Lune, au Soleil et à des pictogrammes des codex aztèques. Elle avoue aimer les dirigeants communistes « comme les piliers du nouveau monde communiste²⁰⁰ ». Sa foi en l'idéal communiste croît d'autant plus que s'efface sa foi en la médecine moderne qui n'a pas su la guérir.

C'est cette « croyance » nouvelle, née de l'ébranlement d'une foi, cette forme de conversion par désespoir qui, en écho aux œuvres politiquement engagées de Diego Rivera, va conduire Frida à désobéir à ses médecins. Après son retour de l'hôpital, ceux-ci lui avaient expressément recommandé calme et repos. L'été, au Mexique, est l'époque de la saison des pluies, une humidité tenace s'installe. Or le 2 juillet, tout juste remise d'une broncho-pneumonie, Frida, au nom de ses convictions politiques, veut absolument participer à la manifestation qui réunit, de la Plaza Santo Domingo au Zócalo, à Mexico, les opposants au général Castillo Armas qui vient de prendre le pouvoir au Guatemala avec la complicité de la CIA. Au milieu du flot de manifestants, Diego pousse Frida dans son fauteuil : elle tient dans une main un écriteau sur lequel est peint une colombe et de l'autre tend le poing. Ce sera sa dernière apparition publique.

Le lendemain, la pneumonie réapparaît et la fièvre s'installe. Frida est mourante. Pourtant, elle désobéit de nouveau aux médecins, cette fois en prenant un bain qui ne fait qu'aggraver son état. Frida sait qu'elle va mourir. À un proche, elle confie qu'elle n'a plus que trois souhaits : continuer à vivre avec Diego, peindre et « appartenir au

Parti communiste²⁰¹ ». À Olga Campos qui lui téléphone d'Acapulco pour lui souhaiter son anniversaire, le 6 juillet, elle demande de lui rapporter des coquillages pour qu'elle entende la mer... Elle trouve encore la force d'écrire et de dessiner dans son *Journal*. Des mots étranges, qui décrivent une réalité devenue sombre, des formes hallucinées, comme ces créatures féminines ailées et cet ange, maculé de taches noires, qui plane dans le ciel comme la mort. Des intimes la veillent. Le 11 juillet, elle donne à Diego la bague qu'elle a achetée pour leur vingt-cinquième anniversaire de mariage qui doit avoir lieu quelques jours plus tard, en lui confiant qu'elle préfère lui faire ce cadeau tout de suite car elle « sent qu'elle va le quitter dans peu de temps²⁰² ». Le 12 juillet, vers vingt-trois heures, elle sombre dans le sommeil. Diego, rassuré, passe le restant de la nuit dans son atelier à San Ángel. À six heures du matin, le 13 juillet 1954, l'infirmière qui la veille pénètre dans sa chambre et constate que celle que le vieux chauffeur de Diego Rivera a surnommé *la niña Frida* a les yeux ouverts, fixes, et les mains froides. Frida Kahlo vient de mourir, seule, dans la Maison Bleue de Coyoacán. Elle venait d'avoir quarante-sept ans. Aujourd'hui encore, le doute persiste. Ceux qui veulent s'en tenir à la version officielle imputent la mort à une embolie pulmonaire, d'autres laissent entendre que Frida s'est suicidée en utilisant les drogues qui étaient à sa portée sur la table de nuit...

La suite est à l'image du Mexique où la mort n'est pas considérée comme un aboutissement mais comme un commencement. Le Mexicain est issu de la mort, est enfant de la mort, vient de la mort. Frida s'est toujours moquée d'elle, fidèle en cela à la tradition de son pays. La mort, c'est la *Chingada*, la baisée ; la *Catrina*, la Belle du bal ; la *Pelona*, la Pute chauve ; la *Mera Dientona*, les Vieilles Canines de lapin. Carlos Fuentes rapporte qu'elle l'appelait aussi *La Tía de las muchachas*, la Tante des filles. Frida Kahlo disait aussi de la mort qu'elle était « une sortie monumentale et très silencieuse²⁰³ ». Allongée sur son lit, maquillée et coiffée, vêtue de sa chemise blanche de Yalalag, Frida attend de partir pour l'hommage qui va lui être rendu avant l'incinération. Diego lui coupe les veines avec un scalpel pour confirmer sa mort. Sous une pluie battante, le cercueil ouvert est conduit au Palacio de Bellas Artes. Refermé, il est recouvert du drapeau rouge frappé de la faucille et du marteau. L'incident est inévitable. Diego n'est-il pas en train de transformer l'enterrement de son épouse en manifestation pro-communiste non autorisée, à la barbe des représentants officiels de l'État mexicain ? On lui demande d'enlever le drapeau : refus, amis massés autour du cercueil qui entonnent *L'Internationale*, le poing levé, repris par la foule... Au crématoire civil de Dolores, le poète Carlos Pellicer lit un poème qui dit notamment ceci : « Je ne suis rien. Toi tout. Avec notre vie remplie

de solitude, je suis le sable et toi, l'infortunée ligne horizontale. » Au crématoire civil de Dolores, écrit Carlos Fuentes, Frida, en déesse aztèque qu'elle est devenue, « très droite, assise dans le four, cheveux brûlant comme une auréole, sourit à ses amis avant de disparaître²⁰⁴ ».

Puis Diego dispose les cendres de Frida dans un berceau.

Voilà, c'est fini.

La légende va pouvoir s'installer, la vérité souvent déformée prendre la place des faits, car la vérité n'est crue que si l'on ose l'inventer. Au cours des dernières années de sa vie, Frida Kahlo serait devenue une fervente staliniste. C'est ce que pensent certains. Mais Frida, heureusement, n'est pas Diego – lequel, deux mois après sa mort, demande et obtient sa réintégration au sein du Parti communiste mexicain. Évoquant une exposition qui s'était tenue en 1983 dans un musée de Mexico, rassemblant des photographies de Tina Modotti et des œuvres de Frida Kahlo, Octavio Paz rappelle combien ce choix est étrange, combien il est difficile d'imaginer deux artistes plus différentes que ces deux femmes. Après avoir noté, non sans une certaine ironie, que, bien qu'ils ne fussent ni l'un ni l'autre des modèles de conscience morale et politique, Frida et Diego moururent tous deux en odeur de sainteté stalinienne, Octavio Paz constate que Tina Modotti et Frida Kahlo se ressemblent cependant sur un point. Nous adhérons totalement à la démonstration du grand poète mexicain : « Aucune des deux n'eut jamais de pensée politique personnelle. En épousant une cause, elles suivaient en réalité leurs maris et leurs amants. Ce n'est pas en tant que militantes qu'elles nous intéressent, mais comme des personnalités complexes et passionnelles. Leurs figures appartiennent davantage à l'histoire des passions qu'à celle des idéologies²⁰⁵. »

Regardez bien la dernière photo de Frida Kahlo, prise par Lola Álvarez Bravo dans l'après-midi du mardi 13 juillet 1954. Ce n'est pas celle d'une morte mais d'une femme vivante, qui est entrée dans la légende, qui a vaincu la malédiction de sa grande vulnérabilité, cette vulnérabilité qu'elle exprime dans ce dessin de son *Journal* où on la voit, tête minuscule, ailes brisées, nue au milieu d'arbustes en feu, et se demandant si son heure est venue : « *Te vas ? No. ALAS ROTAS.* » (Tu pars ? Non. AILES BRISÉES)²⁰⁶.

Que reste-t-il aujourd'hui de Frida Kahlo ? La Caza Azul à Coyoacán, aussi émouvante que la maison d'Ernest Hemingway à San Francisco de Paula, près de La Havane, un peu plus d'une centaine de peintures à l'huile et quelques douzaines de dessins qui, un jour, ne pourront même plus voyager, étant devenus aussi fragiles que le fut leur auteur. Mais encore ?... La peinture de Frida Kahlo, c'est un peu

comme la biographie d'une âme qui nous serait offerte. Avec une totale impudeur, une artiste se dévoile, se met parfois en colère, exhibe son désarroi. Écorchée vive, fragile, Frida Kahlo est une singulière étoile filante qui comprend à mesure qu'elle peint que son art ne la protège pas mais la met à nu. Lentement, la peinture se retourne contre celle qui étale à la face du monde son corps mutilé. L'art décidément ne guérit jamais de rien. Tout juste pose-t-il des questions et entretient-il des blessures peut-être nécessaires. Mais il serait faux de ne voir en Frida Kahlo qu'un être à jamais blessé qui n'a peint que de « l'espoir sans espoir », de « la mort qui pense dans la tête ». À la regarder de près, on est frappé par l'amour démesuré qu'elle inspire, sa joie de vivre, sa lumière affichée « comme un paon qui fait la roue ».

Il faut aller au sud de Mexico, dans l'ancien quartier résidentiel de Coyoacán. À l'angle de la rue Allende et de la rue Londres, dans cette maison d'un bleu étonnement vif, cet *azul añil*, ce bleu indigo utilisé dans les demeures mexicaines pour faire fuir le mauvais œil. Frida Kahlo, on le sait, y est née, y a vécu et y est restée jusqu'à sa mort. La Casa Azul est, nous l'avons déjà dit, aujourd'hui transformée en musée. Vous y verrez une cuisine jaune et bleu, des masques servant lors des *fiestas*, une collection de bijoux et de figurines précolombiennes en terre cuite, des oreillers brodés à la main, un dessus-de-lit au crochet, la chambre de Frida donnant sur le jardin afin qu'elle puisse contempler les arbres et les fleurs, les oiseaux, l'ombre et la lumière. Dans cette maison, où un assortiment de pots en terre compose les noms de « Frida » et de « Diego », la vie palpite dans les étoffes, les tissus, les meubles, les plantes tropicales, les statues. Le titre d'une toile de Frida Kahlo me revient en mémoire, sa dernière, exécutée en 1954 : *Viva la Vida*. Avec deux v majuscules. Elle représente une nature, non point « morte », mais « vive » : des pastèques ouvertes, rouges, crantées, crénelées, vertes, pleines de sève.

On se souvient des paroles de l'écrivain mexicain Carlos Fuentes qui, alors qu'il avait croisé Frida Kahlo, se demandait qui elle était réellement. Tentons à notre tour un portrait : yeux noirs en amande, sourcils dessinant sur le front une ligne foncée, lèvre supérieure obscurcie par l'ombre d'une moustache, imposante chevelure. Port de tête égal à celui d'une reine. Poursuivons. Robe voyante, châle, coiffe d'organdi, blouse paysanne à fleurs ; colliers, bagues, bracelets. Le goût du paradoxe, de la théâtralisation, une gaieté inaltérable. Tous ceux qui l'ont approchée en témoignent : un rire profond et communicatif, une voix un peu rauque, beaucoup d'irrévérence, de plaisanteries, des jurons ravageurs. Que dire d'autre ? Quelle femme passionnée, et comme on l'aime Frida ! Avec ces fabuleux vêtements

pour dissimuler ses secrets. Elle disait : « Plus qu'une seconde peau, une façon de m'habiller pour le paradis. »

En 1977, le gouvernement mexicain organisa une rétrospective de son œuvre. Les murs étaient couverts de gigantesques agrandissements photographiques illustrant les événements majeurs de sa vie. Au milieu de tous ces documents, ses tableaux, minuscules, semblaient comme perdus. La légende avait pris le dessus. Est-ce un mal ? Non. Ce sont les mythes qui rendent la réalité vivante. Frida Kahlo, regard d'ocelot, tour à tour sceptique et enjôleur, méprisant et possessif, très doux, nous confie deux de ses secrets. N'écoutez pas Socrate, ne fermez pas les yeux à la laideur pour voir la beauté intérieure, ouvrez-les, et regardez la naissance d'une beauté terrible. Et ceci : pour créer son propre paradis, il faut savoir puiser dans son enfer personnel.

Notes

176. Propos rapportés par Olga Campos dans Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.

177. Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit.

178. J.-M. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, op. cit.

179. Voir « Mes souvenirs de Frida », dans Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo. Confidences*, op. cit.

180. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.

181. *Ibid.*

182. *Ibid.*

183. *Ibid.*

184. *Ibid.*

185. Salomon Grimberg (éd.), *Frida Kahlo, Confidences*, op. cit.

186. *Ibid.*

187. *Ibid.*

188. Carlos Fuentes, « Introduction » au *Journal de Frida Kahlo*, op. cit.

189. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.

190. Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit.

191. Octavio Paz, *Rire et Pénitence, Art et histoire*, op. cit.

192. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, lettres 1922-1954*, op. cit.

193. *Ibid.*

194. Diego Rivera, *My Art, My Life*, op. cit.

195. Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit.

196. *Ibid.*
197. *Ibid.*
198. *Ibid.*
199. Voir Sarah M. Lowe, *Frida Kahlo*, New York, Universe, 1991.
200. Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, *op. cit.*
201. Voir Hayden Herrera, *Biographie de Frida Kahlo*, *op. cit.*
202. Voir Diego Rivera, *My Art, My Life*, *op. cit.*
203. Carlos Fuentes, « Introduction » à Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, *op. cit.*
204. Carlos Fuentes, « Introduction » à Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, *op. cit.*
205. Octavio Paz, *Le Signe et le Grimoire*, Gallimard, 1995.
206. Frida Kahlo, *op. cit.*

Bibliographie

André Breton, *Frida Kahlo*, catalogue de l'exposition, galerie Levy, 1^{er} - 15 novembre 1939.

–, *Œuvres complètes*, La Pléiade/Gallimard, 1999.

Christina Burrus, *Frida Kahlo, painting her own reality*, New York, Harry N. Abrams Inc., 2008.

Emilio Cecchi, *Mexique*, Climats, 1992.

Pierre Clavilier, *Frida Kahlo. Les ailes froissées*, Éditions du Jasmin, 2006.

Marie-Pierre Colle Corcuera, Guadalupe Rivera Marín, *Las Fiestas de Frida y Diego. Recuerdos y recetas*, New York, Clarkson Potter, 1994 ; trad. fr. *Les Noces de Frida et Diego : souvenirs et recettes du Mexique*, Albin Michel, 1995 ; rééd. Mexico, Éditions Promexa, 2005.

Teresa del Conde, *Vida de Frida Kahlo*, Mexico, Secretaría de la Presidencia, Departamento Editorial, 1976.

Corona, *Frida Kahlo*, BD, Rackham, 2001.

Gérard de Cortanze, *Une grande conversation*, Éditions du Rocher, 2008.

Bernadette Costa-Prades, *Frida Kahlo*, Libella-Maren Sell, 2007.

Fondation Pierre Gianadda, *Diego Rivera et Frida Kahlo : exposition*, Martigny, 24 janvier - 1^{er} juin 1998, Fondation Pierre Gianadda, 1998.

Margaret Frith, *Frida Kahlo, the artist who painted herself*, New York, Grosset & Dunlap Inc., 2003.

Carlos Fuentes, *Le Vieux Gringo*, Gallimard, 1986.

–, « Introduction » à Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, Chêne, 1995.

–, *Ce que je crois*, Grasset, 2003.

Charles Gardou (dir.), Pascal, *Frida Kahlo et les autres. Ou quand la vulnérabilité devient force*, Toulouse, Érès, 2009.

Salomon Grimberg, *I will never forget you. Frida Kahlo and Nickolas Muray*, New York, Chronicle Books, 2006.

–, *Frida Kahlo. Confidences*, « Avant-propos » de Hayden Herrera, Chêne, 2008.

–, *Frida Kahlo : The still Lifes*, Londres, Merrell, 2008.

Serge Gruzinski, *Histoire de Mexico*, Fayard, 1996.

Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, *Femmes peintres, 1550-1950*, Éditions Des femmes, 1981.

Hayden Herrera, *Frida Kahlo*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1978.

–, *Biographie de Frida Kahlo*, Anne Carrière, 1996, rééd. LGF, 2003.

Laban Carrick Hill, *Casa Azul : An encounter with Frida Kahlo art encounters*, New York, Watson-Guption Publications, 2005.

Magdalena Holzhey, *Frida Kahlo. Une peinture de combat*, Palette, 2005.

Rauda Jamis, *Frida Kahlo*, Babel/Actes Sud, rééd. 2006.

Frida Kahlo Acompañada de Siete Pintoras, catalogue d'exposition, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.

The Frida Kahlo Museum, catalogue du musée, Mexico, comité organisateur des XIX^e jeux Olympiques, 1968.

Frida Kahlo, Exposición Nacional de Homenaje, catalogue d'exposition, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977.

Frida Kahlo, catalogue de l'exposition Printemps Haussmann, Paris, Cercle d'art, 1992.

Frida Kahlo, La casa Azul, Museum Paleis Lange Voorhout, La Haye, 28 septembre - 21 novembre 1993, Bruxelles, Europalia Mexico, 1993.

Frida Kahlo et Léo Matiz, un regard sur le Mexique des années 40, Paris-Musées, 2003.

Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, « Introduction » de Carlos Fuentes, « Avant-propos » de Sarah M. Lowe, Chêne, 1995.

–, *Frida Kahlo par Frida Kahlo, Lettres 1922-1954*, Points/Seuil, 2009.

Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo 1907-1954. Souffrance et Passion*, Taschen, 2009.

Jill A. Laidlaw, *Frida Kahlo (Artists in their time)*, Franklin Watts, 2003.

J.-M. G. Le Clézio, *Diego et Frida*, Folio/Gallimard, 1995.

- Sarah M. Lowe, *Frida Kahlo*, New York, Universe, 1991.
- Patrick Marnham, *Diego Rivera le rêveur éveillé*, Le Seuil, 2000.
- Museo Frida Kahlo, *Catalogue du musée*, comité technique de la Fondation Diego Rivera, 1958.
- Octavio Paz, *Rire et Pénitence*, *Art et Histoire*, Gallimard, 1983.
- , « Una grandeza caída », *Artes de México*, 1988.
- , *Le Signe et le Grimoire*, Gallimard, 1995.
- Carlos Pellicer, *Homenaje a Frida Kahlo ; Frida Kahlo y sus discípulos Bustos, Rostada, Monroy*, Mexico, Galeria de la Ciudad de México, 1967.
- Emmanuel Pernaud, « Frida Kahlo », *Maîtrise d'Histoire de l'Art*, université de Paris-I, 1981.
- Elena Poniatowska et Carla Stellweg, *Frida Kahlo : un portrait photographique*, Arthaud, 1992.
- Helga Prignitz-Poda, *Frida Kahlo*, Gallimard, 2003.
- John Reed, *Le Mexique insurgé*, Maspero, 1975.
- Diego Rivera, *My Art, My Life: My Autobiography*, New York, Citadel Press, 1960.
- Nicholas Serota, *Frida Kahlo und Tina Modotti*, Berlin, galerie Haus am Waldsee, mai 1982.
- Gerry Souter, *Frida Kahlo : au-delà du miroir*, New York, Parkstone Press Ltd, 2005.
- , *Frida Kahlo et Diego Rivera*, coffret double, New York, Parkstone Press, 2007.
- Raquel Tibol, *Frida Kahlo, cronica, testimonios y aproximaciones*, Mexico, Ediciones Cultura Popular, 1977.
- , *Frida Kahlo, una vida abierta*, *Biblioteca de las decisiones*, Mexico, 1983.
- Marta Turok, *Self Portrait in a velvet dress : Frida's wardrobe*, fashion from the Museo Frida Kahlo, New York, Chronicle Books, 2008.
- Keto von Waberer, *Frida Kahlo, chefs-d'œuvre*, Munich, Schirmer-Mosel, 1992.
- Martha Zamora, *Frida Kahlo*, Paris, Herscher, 1992.

Filmographie

Paul Leduc, *Frida naturaleza viva*, Les Films du Paradoxe, 1984.

Julie Taymor, *Frida : bringing Frida Kahlo's life and art to film*, Newmarket, 2002.

Site

www.museofridakahlocasaazul.org

DU MÊME AUTEUR

LE CYCLE DES *ENFANTS S'ENNUIENT LE DIMANCHE*

Les enfants s'ennuient le dimanche, Hachette, 1985. Babel/Actes Sud, 1999.

Une chambre à Turin, éditions du Rocher, 2001. Prix Cazes-Lipp 2002. Folio/Gallimard, 2002.

Spaghetti !, Gallimard, 2005.

Miss Monde, Gallimard, 2007.

Le Géorama Montparnasse, in *Paris Portraits*, Folio/Gallimard, 2007.

De Gaulle en maillot de bain, Plon, 2007.

Gitane sans filtre, Gallimard, 2008.

Giscard en short au bord de la piscine, Plon, 2010.

LE CYCLE DES *VICE-ROIS* (4 TOMES)

1. *Assam*, Albin Michel, 2002. Prix Renaudot 2002. Le Livre de poche, 2004.

2. *Aventino*, Albin Michel, 2005. Le Livre de poche, 2007.

3. *Les Vice-Rois*, Actes Sud, 1998. Prix du roman historique de la ville de Blois, 1999 ; Prix Baie des Angles, 1999. Babel/Actes Sud, 2000 ; J'ai lu, 2002 ; Folio/Gallimard, 2011.

4. *Cyclone*, Actes Sud, 2000. Babel/Actes Sud, 2002 ; J'ai lu, 2004 ; Folio/Gallimard, 2010.

LE CYCLE BIOGRAPHIQUE HISTORIQUE

Le temps revient, L'Avant-scène, 2002.

Banditi, Albin Michel, 2004. *Le Livre de poche*, 2006.

Laura, Plon, 2006. *Folio/Gallimard*, 2008.

Indigo, Plon, 2009. Prix Paul Féval.

La Belle endormie, Éditions du Rocher, 2009 ; *J'ai lu*, 2011.

Miroirs, Plon, 2011.

LE CYCLE BIOGRAPHIQUE AUTOBIOGRAPHIQUE

Le Livre de la morte, Aubier-Montaigne, 1980.

Giuliana, Belfond, 1986. *Le Livre de poche*, 1987 ; *Babel/Actes Sud*, 1998.

Elle demande si c'est encore la nuit, Belfond, 1988.

L'Amour dans la ville, Albin Michel, 1993. *Le Livre de Poche*, 2005.

L'Ange de mer, Flammarion, 1995.

La Course de sa vie, in *Va y avoir du sport*, Gallimard, 2006.

Méli-Mélo a la tête à l'envers, Gallimard, 2007.

Éloge du mensonge, Éditions du Rocher, 2011.

LE CYCLE DE L'ESSAI BIOGRAPHIQUE

Dossier Paul Auster, Anagrama, 1996.

Le New York de Paul Auster, Le Chêne, 1996.

La Solitude du labyrinthe. Entretiens avec Paul Auster, Actes Sud, 1997. Réédition augmentée, Babel/Actes Sud, 2004.

Le Madrid de Jorge Semprun, Le Chêne, 1997.

Hemingway à Cuba, Le Chêne, 1997 ; Folio/Gallimard, 2002.

Jean-Marie Gustave Le Clézio : le nomade immobile, Le Chêne, 1999 ; Folio/Gallimard, 2002.

Philippe Sollers ou la Volonté de Bonheur, roman, Le Chêne, 2001 ; Folio/Gallimard, 2007.

Jorge Semprun, l'écriture de la vie, Folio/Gallimard, 2004.

Paul Auster's New York, Le livre de poche, 2004. Nouvelle édition, revue et corrigée, sous le titre *Le New York de Paul Auster*, Le Livre de Poche, 2010.

Jean-Marie Gustave Le Clézio, Cultures France/Gallimard, 2009.

Le Roman de Hemingway, Le Rocher, 2011.

LE CYCLE BIOGRAPHIQUE PICTURAL

Antonio Saura, l'exil biographique, La Différence, 1990.

Tobiasse ou le patient labyrinthe des formes, La Différence, 1992.

Antonio Saura, La Différence, 1994.

Ateliers d'artistes, Le Chêne, 1994.

Richard Texier, la clé du monde, Somogy, 1997.

Zao Wou-Ki, La Différence, 1998.

L'Acier sauvage (avec des photos de Hélène Moulonguet), Actes Sud, 2000.

Lumières (avec des photos de Gilles Martin-Raget), collectif, Actes Sud, 2002.

L'Atelier intime, Éditions du Rocher, 2006.

Richard Texier, la route du Levant, Somogy, 2006.

LE CYCLE BIOGRAPHIQUE DU VOYAGE

Le Surréalisme, MA éditions, 1985 ; réédition augmentée : *Le Monde du Surréalisme*, Veyrier, 1991 ; réédition augmentée : *Le Monde du Surréalisme*, Éditions Complexe, 2005.

Le Baroque, MA éditions, 1987 ; réédition augmentée : *Promenades baroques*, Éditions de l'Arsenal, 1995.

Long-courrier, Éditions du Rocher, 2005.

Le Goût de Turin, Mercure de France, 2007.

Une gigantesque conversation, Éditions du Rocher, 2008.

Le Goût de Grenade, Mercure de France, 2011.

LE CYCLE AUTOBIOGRAPHIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE

Passion de la langue française, Desclée de Brouwer, 2010.

Passion des livres, Desclée de Brouwer, 2011.

LE CYCLE BIOGRAPHIQUE DE LA POÉSIE

Au seuil : la fêlure, PJO, 1974.

Altérations, Éditions d'Atelier, 1973.

U. Cenote, Alain Anseuw éditeur, 1980.

Los Angelitos, Richard Sébastian Imprimeur, 1980.

La Muerte solar, Pre-textos, 1985.

Jours dans l'échancrure de la nuque, La Différence, 1988.

La Porte de Cordoue, La Différence, 1989.

Le Mouvement des choses, La Différence, 1999. Prix SGDL-Charles Vildrac, 1999.

LE CYCLE BIOGRAPHIQUE HISPANIQUE

Huidobro / Altazor / Manifestes, Champ Libre, 1976.

America libre, Seghers, 1976.

Une anthologie de la poésie latino-américaine, Publisud, 1983.

Littératures espagnoles contemporaines, éditions de l'Université libre de Bruxelles, 1985.

La Mémoire de Borges, Dominique Bedou, 1987.

Cent ans de littérature espagnole, La Différence, 1990.

Españas y Américas, La Différence, 1994.